Andrei Pogorilowski

Scrapbook muzical

CreateSpace Independent Publishing Platform – 2013

De acelaşi autor:

Energii ale timpului muzical – Studii esenţiale de funcţionalism pulsatoric / Energies of musical time – Essential studies of pulsatory functionalism – ediţie bilingvă, ed. Ararat, Bucureşti, 1994 (ISBN 978-9739668200)

The music of the Temporalists – CreateSpace Independent Publishing Platform, 2011 (Kindle – ASIN B006FWZLSI), 2012 (paperback – ISBN 978-1480253872)

Muzica temporaliştilor – CreateSpace Independent Publishing Platform, 2012 (paperback – ISBN 978-1481007900), 2013 (Kindle – ASIN B00FEONBLM)

Cartuşe – telenovelă literară, ed. Cartea românească, Bucureşti, 2012 (ISBN 978-9732329689)

Nic Studeno. Al doilea cartuş. – telenovelă literară, ed. Cartea românească, Bucureşti, 2013 (ISBN 978-9732330340)

Ediţii îngrijite:

Alegerea tempourilor (Johann Sebastian Bach) – de Verona Maier, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2013, (ISBN 978-1484830178)

Web:

www.facebook.com/Temporalists
www.facebook.com/pages/Cartuşe-Nic-Studeno/126834710779987
http://independent.academia.edu/AndreiCovaciuPogorilowski
www.goodreads.com/author/show/6478877

Cuvântul autorului

Am adunat în jurul articolelor mele, publicate la începutul anilor 1990 în revista *Adevărul literar şi artistic*, alte texte scrise în acea perioadă şi rămase în manuscris, precum şi cele câteva intervenţii în presă apărute în lunga perioadă în care nu m-a mai interesat să scriu în mod regulat pentru periodice.

Primul text din acest *scrapbook* a apărut în suplimentul *Nouăzeci* al revistei *Luceafărul*, pe care îl coordona poetul Cristian Popescu.

Le veţi recunoaşte textele publicate în (sau scrise pentru) *Litere, Arte & Idei* (supliment cultural al ziarului „Cotidianul", la care am fost o vreme corector) pentru că încep cu formula „Domnule Mihăilescu…".

Două materiale (*Anonimul bucureştean…* şi interviul cu savantul Manfred Clynes) au fost destinate unei reviste rămase în stadiul de proiect, *36,7°*, pe care intenţionau să o lanseze pe piaţă, prin 2000-2001, Ada Roseti şi viitorii scenarişti Alex Baciu şi Răzvan Rădulescu.

Trei articole au fost publicate în revista *Idei în dialog: Limite ale celui de-al şaptelea simţ, Muzica, altfel…* şi *Timpul tuturor lucrurilor şi timpul muzicii*. Alte două în *Dilema veche: Dacă aş fi fost compozitor…* şi *Muzică + (tutun & canabis) = capisci?* În *Dilema* (ne-veche) au apărut articolele *Eurocafeaua, Patafizica lui „Gata!"* şi *Puţină pornitologie*. Există încă două interviuri, cu compozitorii Jonathan D. Kramer (2002) şi Dan Dediu (1992).

La urmă mi-am permis să înşir o parte din calamburile mele pe care la un moment dat îmi dorisem să le văd publicate, câte unul pe săptămână, în rubrica fixă a *Dilemei vechi – Cu ochii-n 3,14*.

Nu am inclus în acest *scrapbook* articolele mai „savante", pe care cine doreşte le poate citi (în română sau engleză) pe portalul Academia.edu: *http://independent.academia.edu/AndreiCovaciuPogorilowski*.

Multe dintre părerile pe care le aveam la începutul anilor 1990 nu mai sunt de mult timp ale mele. Ştiu însă că m-am amuzat recitindu-mi articolele de acum douăzeci de ani – şi aşa s-a născut ideea publicării acestui *scrapbook*.

Andrei Pogorilowski
(octombrie 2013)

Pix roşu

(autopamflet)

CICLUL I: Mă trezesc într-o noapte în beznă şi îmi vine chef să dezvirginez prima pagină a unei agende luxoase. Desenez cu pix roşu câteva semne muzicografice aberante, mă culc satisfăcut la loc (după ce rad un borcan de gogoşari în oţet), iar a doua zi sunt compozitor. Timpul mă presează cerându-mi justificări. Ascult aproape patru benzi de folclor muzical şi imediat public studii savante în presa locală. Între timp pixul devine stilou iar agenda se umple cu alte semne care, de la pagina 14 ianuarie, fondează o teorie, aceasta adoptă un nume – Zeuxilogie – şi toate devin suverane. Susţin în stânga şi-n dreapta, ajutându-mă de carisma proprie, că am întors muzica cu curu-n sus. Sunt crezut, uneori, pe cuvânt. Ca să fiu aprobat şi din principiu, îmi pun ochelari, nu-mi las barbă, nu dau la Conservator, vreau să mă reangajez la deratizări, îmi schimb numele de Covaciu cu unul mai aristocratic: Pogorilovschi. Ţin să fiu un personaj: îmi exersez talentul de escroc sentimental şi seduc, cu multă logoree şi crize teatrale, mimând prăpăstii poetice interioare, fete cuminţi. (În felul acesta se rotunjeşte primul ciclu): „Mă trezesc într-o noapte în beznă şi îmi vine chef să dezvirginez…".

CICLUL II: Nu scriu o notă, aşa că mă salvez prin cuvânt; înşir fraze ca un apucat până dau gata un dosar şi un jurnal de lucru. Îmi fac iluzii că în felul acesta mi-am făcut un spate şi încep să discut ca de la egal la egal cu oamenii vremurilor. Joc bine. Agenda a pus la punct, între timp, un sistem semiografic pertinent, care se vrea exprimat în compoziţii. Risc să mă sinucid compunând. „Nu scriu o notă, aşa că mă salvez…"

CICLUL III: Eu şi programul meu. Luni pian patru ore slujbă trei zeuxilogie una crize estetice până adorm. Marţi scrieri dimineaţa slujbă prânz seara femeie. Miercuri slujbă ziua seara cărţi citit. Joi slujbă ziua seara zac. Vineri muncă conferinţe. Sâmbătă pian tuşeu tare Conservator femeie tuşeu

zeuxilogie. Duminică pian de vorbă cu diavolul ce naiba are cu mine că-s amărât – e nebun autopamflet? Eu cânt buli buli cântec din buze odihnă. Se încheie ciclul.

EPILOG: La 23 gherarie 1991, în Parcului Carol şi până mai jos, cătră Kisseleff, parcurgându Boulevardulu Brătiano, s'a desvelitu bustulu compositorului Andrei Pogoriloffsky. Acesta, profitându de decolteéulu supraelasticu al pulloverului seu, ş'a scosu umeri-amândoi spre etalare, desvelindu'şi monumentalitatea. Partea de giosu, susţine elu, nu e soclu ci calu. Bustulu ecvestru Pogoriloffsky poate fi oricându contemplatu la telefonulu 14.30.23. „La 23 gherarie 1991…“

AUTO-PAMFLET

PIX ROŞU

Ciclul I

Mă trezesc într-o noapte în beznă şi îmi vine chef să dezvirginez prima pagină a unei agende luxoase ; desenez cu pix roşu cîteva semne muzicografice aberante, mă culc satisfăcut la loc (după ce rad un borcan de gogoşari în oţet) iar a doua zi sînt compozitor. Timpul mă presează cerîndu-mi justificări. Ascult aproape patru benzi de folclor şi imediat public studii savante în presa locală. Între timp pixul roşu devine stilou iar agenda se umple cu alte semne care, de la pagina 14 ianuarie fundează o teorie, adoptă un nume — Zeuxilogie — şi devin suverane. Susţin în stînga şi în dreapta, ajutîndu-mă de charisma proprie că am întors muzica cu curu'n sus. Sînt crezut, uneori, pe cuvînt. Ca să fiu aprobat şi din principiu, îmi pun ochelari, nu-mi las barbă, nu dau la Conservator, vreau să mă reangajez la deratizări şi îmi schimb numele de Covaciu cu unul mai aristocratic : Pogorilovschi. Tin să fiu un personaj : îmi exersez talentul de escroc sentimental şi seduc cu multă logoree şi crize teatrale, mimînd prăpăstii poetice interioare, fete cuminţi. (În felul acesta se rotunjeşte primul ciclu) : „Mă trezesc într-o noapte în beznă şi îmi vine chef să dezvirginez...“.

Ciclul II

Nu scriu o notă aşa că mă salvez prin cuvînt ; înşir fraze ca un apucat pînă cînd dau gata un dosar şi un jurnal de lucru. Îmi fac iluzii că în felul ăsta mi-am făcut un apate şi încep să discut ca de la egal la egal cu oamenii vremurilor. Joc bine. Agenda a pus la punct, între timp, un sistem semiografic pertinent care se vrea exprimat în compoziţii. Risc să mă sinucid compunînd. „Nu scriu o notă aşa că mă salvez“.

Ciclul III

Eu şi programul meu. Luni pian ore patru slujbă trei zeuxilogie una crize estetice pînă adorm. Marti scriu diminenţa slujbă prinz seara femeie. Miercuri slujbă ziua seara cărţi citit. Joi slujbă ziua seara zac. Vineri muncă conferinţe. Sîmbătă pian tuşeu tare Conservator femeie tuşeu zeuxilogie. Duminică pian de vorbă cu diavolul ce naiba are cu mine că-s amărît — e nebun autopamflet ? Eu cînt buli buli cîntec din buze odihnă. Se încheie ciclul.

Epilog

La 23 ianuarie 1991, în Parcul Carol şi până mai jos, către Kisseleff, parcurgând Bulevardul Brătianu, s-a desvelit bustul compozitorului Andrei Pogorilovschi. Acesta, profitând de decolteul supra elastic al pulloverului său, şi-a scos umerii-amândoi spre etalare, desvelindu-şi monumentalitatea. Partea de jos, susţine el, nu e soclu ci cal. Bustul ecvestru — Pogorilovschi poate fi oricând contemplat la telefon 14 30 23. „La 23 ianuarie 1991“.

andrei pogorilovschi

APROAPE TOTUL DESPRE MUZICĂ

ARTICOLE
(1991-1995)

Despre interpretarea unor muzici

Domnule Mihăilescu,

Cu câteva luni în urmă purtaserăm o discuţie în jurul ofilitei noastre critici muzicale şi, ca să fiu sincer, mă cam trăgea aţa să ticluiesc o misivă-scrimare-n vânt cu mituri-clişeu şi complexe, de la „Marea Mmmmuzică", „bogata paletă", şi „entuziastul public", până la „tinerele noastre talente îngropate la Buhuşi" şi „Şcoala Românească de Muzică de nivel interplanetar"… Nu am scris-o, adresantul-critic fiindu-mi cu totul necunoscut (iar Necunoscutul, cum se ştie, motiv de teamă e). Aşadar am revenit în aval, hotărîndu-mă să atac un subiect totuşi iertat de beznă – acela al *interpretării muzicale*. Gândul s-a iţit în rezonanţa unei convingeri mai vechi, aceea că, în perspectiva muzicilor noi (de obicei mai radicale), scrise totuşi pentru compartimentele orchestrale clasice, dacă publicul „de abonament" nu poate fi magnetizat, va exista, consolator, un alt „public", de bun simţ, mai receptiv-competitiv-abilitat (prin stăpânirea alfabetului): al instrumentiştilor. Rostul şi importanţa acestora se augmentează de mai bine de un secol, pe zi ce trece, astăzi ascultându-se – zic eu – mai degrabă interpreţii decât compozitorii: cui nu-i lasă gura apă după un sandwich Beethoven-Karajan, Mahler-Bernstein sau – mai ştiu eu? – Şostakovici-Kondraşin? Asta nu înseamnă că noima compozitorului s-a opacizat, ea doar neputând fi înţeleasă, acum, în termenii inflaţiei: (deşi aparent un paradox) cu atât mai mult cu cât mixajul afro-american a repus în circulaţie mitul creatorului-interpret, prin jazz şi acei *vamping-musicians* de care trebuie ţinut cont şi în Europa. În acest perimetru, compozitorul nu prea mai face game, căutând să-şi pună opera în timp şi sunet abia *după* conceperea acesteia şi, de obicei, nu cu propriile-i mâini. Dacă muzica nu e destinată unor instrumente ne-convenţionale, treaba o va face *interpretul*. Care ce ştie?

Interpretul a învăţat cu osârdie, vreo douăzeci de ani, conţinutul unui muzeu posibil, *făcut* posibil de instrumentul căruia i s-a dedicat. Această experienţă îl îndrumă-sfătuieşte cum să respecte, dar mai ales cum să *cultive*

o anumită tradiție – cea (vest)europeană – împărțită în câteva straturi, aranjate mai degrabă în ordine temporală (de la Renaștere și Baroc la romantici și impresioniști), decât geografică. În acest fel cu totul respectabil apar, an de an, custozi-muzeografi practicanți, de ordinul zecilor de mii; specialiști care, de ești curios, îți deschid panorama unui stadion de interpreți ai nemuritoarelor nestemate ce zac fie și-ntr-o bagatelă de Beethoven ori invenție pe două voci de Bach. Este un lucru extraordinar că s-a ajuns aici, faptul că există instrumentiști și orchestre după tipíc european din Țara de Foc până-n Hong Kong. Dar aceasta ține mai degrabă de *meșteșug* decât de artă-originalitate-ethos contemporan(ă) – adică instrumentiștii buni sunt nobili breslași, esențial *satisfăcuți* și nu „terorizați" de propria condiție. Așadar cu Arta Interpretativă contemporană – a se mai slăbi. Am cunoscut destui concertiști de calitate pentru a fi pe deplin încredințat că preocupările lor se învârt mai cu seamă în triunghiul tehnică-bun simț-tradiție iar în acest cadru este logic ca originalitatea (în sens neisteric) să nu-i muncească decât sporadic și neesențial. De aici și *constantele* preocupări: Beethoven se cântă *așa*, cu *sforzando* vârtos, Mozart „în perlaj" iar Liszt, dimpotrivă, cu sânge gâlgâind pe clape; este normal ca înclinațiile să fie de natură conservatoare și nu demitizante, însă nu cred că această atitudine trebuie să monopolizeze ideea de interpretare a unor muzici „în tradiție". Dacă în teatru, balet sau operă contează imens montarea inedită a repertoriului clasic, nu văd de ce acest lucru nu s-ar răsfrânge, cu măsură dar persistent, ca fenomen, în interpretarea instrumentală. Este vorba de un manierism care „să scoată din rând" interpretul atins de acest har, să netezească locul unor argumentări justificatoare, apte de dialog cu habitusurile uneori poate chiar patetic înfipte în dibăcia originară a instrumentistului – cu atât mai mult cu cât argumentele pe care le vizez nu ilustrează inefabilul relevării subite (ca un trăznet) a unor maniere până de curând de neimaginat ci, dimpotrivă, sunt rodul unor concepții interpretative îndrituite să alinieze și instrumentiștii în flancul elitist (sic!) al creatorilor.

Deși îmi vin deodată în minte mai multe modele, mă voi opri numai la două; doi interpreți de structuri diferite care au știut s-o țină langa în chiar

miezul culturii europene – şi au ţinut-o bine: Glenn Gould şi Nikolaus Harnoncourt. I-am ales tocmai pe aceştia întrucât pospaiul teoretic, „de concepţie“, pe care ei pot miza oricând (de e nevoie), diferă substanţial.

Gould, cred, a urmat o cale mult dragă mie. Aceea în care trei etape se înlănţuie necesar:

1 – *instrumentul*, luat în mâini din pruncie, se transformă în pretext pentru
2 – *muzică* iar aceasta, la rândul ei, devine *passe-partout*-ul
3 – *muzicalităţii*

Cred că G. G. ar fi putut să cânte sublim şi *Uite, mamă, pleacă meletarii*, la două degete, într-atât de vrăjit de sine se alcătuia timpul muzicii de jur-împrejurul tuşeului său. Canadianul chiar a refuzat părelnica frivolitate a exhibării în concert, vreme de vreo 17 ani (până la moarte), grijuliu să-şi conserve vlaga interpretativă în sute de ore de înregistrări. Aşadar îşi conştientizase cota şi, ca dovadă, am citit de curând că îşi păstra copii ale corespondenţei, pentru sine şi pentru posteritate. Manierismul gouldian e organic, într-un fel chiar pricinuitor de complex: în bătălia principial neonesta dintre muzicalitatea lui vivace şi aceea abia de bănuit (sub raport strict interpretativ, nu componistic) a lui Bach, de pildă, învinge prima, în trena abandonului inevitabil al celei din urmă. Totuşi, o capitulare a pianistului ar fi însemnat, cred, ratare, înfrângere a chiar vocaţiei (nonconformism). Cu alte cuvinte, păstrându-se în linia conservatorismului, a celor şapte ani de-acasă, G. Gould n-ar fi făcut altceva decât să îngroaşe rândul (mas)trubadurilor pe-o singură coardă, să valideze convenţia. Aşadar pe bună dreptate a preferat să câştige lesnicios, încredinţat fiind că Bach, slavă Domnului, nu de „victorii“ duce lipsă.

Harnoncourt, mai meticulos, nemţeşte, îşi aureşte manierismul în justificări de natură istorică. El vrea să recupereze o tradiţie interpretativă deformată de romantici (Bach-Händel cu coruri reunite, tube şi bombardoane), îmaginând o austeritate… barocă, ba chiar romantic-timpurie (vezi interpretările pe care le dă simfoniilor lui Schubert şi Beethoven).

Rezultatul, binecunoscut, se vădește a fi epidemic: dacă pudibonderiile limbii române mi-ar fi permis, aș fi vorbit aici de un harnon____ism de proporții existent la ora actuală, mereu apărând tot felul de prozeliți „restitutivi", unii neștiutori în a alege grâul de neghină. Euforia asta care a cuprins Europa, interpreții, mai ales în urma editării colecției de înregistrări pe CD *Das Alte Werk* (la „Teldec"), semnată în majoritate de Harnoncourt, face dovada nevoii acute de Altceva în interpretarea literaturii muzicale de concert. S-ar părea că e îndeajuns ca unul să știe numai când și cum să arate mâța… ceea ce nu este cazul lui N. H., el drămuind bine măsura în care restituirea unor maniere interpretative apuse înseamnă nu atât reîncarnare, cât arheologie.

Muzicienii puși în discuție (la care i-aș adăuga pe Enescu, Lipatti, Myra Hess și chiar, intuitiv, pe Skriabin-pianist) au reușit să se afirme ca mari interpreți și în virtutea faptului că le-a permis-o *timpul* (nu în sens de longevitate, ci strict: timpul muzical). Adică ei au profitat de buluceala deja milenară a compozitorilor europeni în jurul misterioasei naturi funcționale (armonice) a sunetului, întru neglijarea parametrului primar-temporal (de căpătâi, pentru că implică direct insul muzical sub raport ontologic). Nu am nevoie de argumentații baroce în acest sens: nu s-a clintit o notă (sunet) din ce au scris compozitorii, în urma interpretărilor lui Gould și Harnoncourt, ca să nu mai vorbesc de practicile instrumentale reînviate de cel din urmă (*messa di voce*, *inégalité*, reevaluarea conceptului de „mod ritmic") care, la un studiu mai atent, se vădesc a fi toate de natură temporală și nu ținând de sfera sonoră (intonațională). „Manieriștii" au dat viață unui timp măiastru venit dinlăuntru, uzând cuviincios de muzica plină de *sunet* a compozitorilor din ultimele secole. Revenind la condiția interpretului-meșteșugar, modelul unor „ieșiți din rând" socot a fi de bun augur, pentru că aici nu ține pedagogia lui „fă ca mine" (imitare), ci doar aplecarea stăruitoare asupra mobilurilor lui „fă altfel" – altfel decât ai învățat. Ori asta poate însemna din start efort creator, căutare a identității.

Mai eram dator cu o revenire, anume la interpretul pus în fața unei partituri contemporane. Spuneam eu: o creație neîncercată premergător

(pe instrument) de cel care a scris-o. Aici blufarea interpretului poate fi maximă; de obicei el devine un soi de dactilografă, căutând să fie *exact* – şi nu *muzical*. Dar nu la această situaţie voiam să ajung de fapt, ci la comentarea acelui statut de creator-interpret, ce şi-a găsit bine întruparea contemporană în figura muzicianului de jazz, mai precis a aceluia cu un sistem original, construit, al spontaneităţii. El pare că se chiar plictiseşte (cumva creator) de atâta inedit. Nu ştiu cum ar fi bine să spun – creatori-interpreţi sau interpreţi-creatori – dar sunt convins că atuul acestora este major în contemporaneitate; joncţiunea lor firească, în timp, cu „manieriști" de anvergura celor mai sus discutaţi ar fi în măsură să-i marginalizeze şi mai vârtos de pe scena muzicilor *ascultate* pe compozitorii moderni (nici pe ei nu ştiu cum să-i numesc: experimentalişti, avangardişti, eseişti…).

Chiar riscând să fiu oracular în exces, voi spune că am toate motivele să cred că asistăm la începutul istoriei unei reevaluări a timpului în muzică (interpretare şi compoziţie în aceeaşi măsură). Unul dintre evenimentele chezăşuitoare ale acestui fapt este însăşi existenţa „manieriştilor", dar şi succesul pe care-l au unii compozitori de azi care fac uz de ritmuri, trasee pulsatorice foarte bine definite, cu o anumită incisivitate a frazării (Xenakis, Ligeti, Scelsi uneori, dar mai ales Lutosławski şi Kagel, iar la noi, de o vreme, Dan Dediu). Şi nu e vorba de etalarea unor ritmuri banale în alcătuirea lor, „primitive", în paralel cu diluţia parametrului sonor (vezi simplismul încăţărător pe pereţi al majorităţii *rap*-urilor de azi) ci, dimpotrivă, de căutarea unor alternative la convenţia ritmică-simplificatoare (raport al duratelor). În perspectiva lăsării la vale a tendinţei susmenţionate, cred că interpreţii-creatori sunt cu o aruncătură de băţ înaintea compozitorilor. Plămădindu-l la propriu, zi de zi, între degete, instrumentiştii par a fi mai sensibili la *timp*. Ba chiar au dexteritatea, interpretând partituri contemporane, să meargă lejer pe sârmă între rahat şi bici. În acest sens, am ascultat destule piese submediocre, binişor „sublimate" interpretativ.

Închei scrisoarea mărturisindu-vă credinţa că într-o bună zi virtutea muzicalităţii (interpretative) are să fie deopotrivă înălţătoare de statui în parc, alături de cea a construcţiei (sonore – componistică). Dacă Bach,

Debussy ori Bartók au explorat planete sonore cu greu de imaginat până la ei, „sculptori în timp“ ca Gould, Oscar Peterson, Cecil Taylor ori Enescu (interpretându-și Sonata a III-a pentru vioară și pian) ne vorbesc de complexitatea acestei dimensiuni pentru a cărei înțelegere nu avem nevoie decât de *un altfel* de timp.

Cursuri de muzică în Basarabia

Domnule Mihăilescu,

Pentru că v-am promis, vă scriu despre chiulul meu moldovenesc din redacţia LA&I care a durat mai bine de două săptămâni, mai precis între 16 august şi 2 septembrie (1993). Totul a pornit de la o invitaţie a unui bun prieten de-al meu, student în ultimul an la compoziţie, la Academia de Muzică din Bucureşti, Liviu Marinescu, care m-a sunat spunându-mi că vin *acolo* nişte barosani din America şi că e cazul să trecem şi noi, românii, Prutul, pe spezele Ministerului Tineretului. *Acolo* însemnând, deci, Basarabia, raionul Orhei şi, în fine, staţiunea Ivancea, al cărei nume nu l-am reţinut o vreme decât făcând legătura cu un celebru ţar transformat cu puţină imaginaţie în ţarină: „*Ivan*(a) *cea* Groaznică". Dar cumplită a fost întâi de toate plecarea, în plină grevă (zabastovkă) CFR, cu noi miorlăind dulce pe lângă un şafior-frate-de-peste-Prut să ne ia, nene, şi pe noi. Ceea ce face bani de buzunar patru mii (lei) virgulă trei ($) de căciulă. Valuta, aşadar, ţinând loc de bănuţi; dar, în fine, noroc că luasem de acasă ceva parai, neştiind dacă mai circulă bani dicoace de Nistru (şi *nu* circulă, circulă cupoane, „cuponul moldovenesc"). Bun. Aşadar Bukarest-Kişiniov nouăşpe ore (aţi citit bine: nouăsprezece!) printre… asta e, asta spun… moldoveni vorbind numai ruseşte; probabil, ziceam eu, pentru că în autobuz se aflau şi 6-7 rusofoni pur-sânge. O parte din adevăr aveam să-l aflu, însă, mai târziu. Am avut noroc cu originile mele pe jumătate slave şi cu tupeul de bitanc: *aşa*, vorbind mai mult ruseşte, ne-am descurcat până la două din noapte şi mai apoi, prin autogară, până când au mijit zorile şi ne-am putut întinde la drum spre Uniunea Compozitorilor din Moldova, unde, odată ajunşi, am şi dormit puţin, după fix 25 de ore de hălăduială. Despre oamenii care m-au primit acolo nu vreau să spun altceva decât că m-au cucerit prin modestie şi ospitalitate. Banal, televizoristic, dar aşa stau lucrurile. Sediul Uniunii este o casă boierească strălucind de curăţenie, cu sală de audiţii şi parc auto, situată în zona rezidenţială a Chişinăului, dincolo de parcul

central. Cunoscând lumea de acolo, așa, la un prim contact, am simțit zona calmă de trecere de la dulcea mitocănie a Balcanilor la cotropitorșenia întinsei patrii a lui *hommo sovieticus;* un soi de Ardeal revolut unde, în dosul realității-pumn-în-nas, pot exista, chiar și la suprafață, oameni de toată cinstea. Cum-necum, pe la amiază eram la Ivancea, stațiune despre care programul Centrului „Gaudeamus Foundation" (unul dintre cele mai importante noduri contemporane ale muzicii noi) spunea că se poate mândri cu un peisaj *serene and beautiful*. Stațiunea nu este legată de niciun sat, nu are cursă regulată, nici autobuz, nici tren, nu e legată *direct* de nici o șosea, dar poate fi localizată de la distanță întrucât, lângă cele două tabere, una de creație și sport și alta pentru copii, se înalță o interminabilă antenă, strașnic păzită și la care se ajunge pe un drum împădurit amintind de filmele englezești cu landlorzi misterioși și mansionuri ascunse în moșii fără capăt. Așadar, transportul (la Chișinău) numai în cadru organizat, la cerere.

Ceea ce am găsit la Ivancea, departe de a fi o dezamăgire, se aseamănă acelei povești cu ardelenii plecați în Statele Unite în secolul trecut, care scriu acasă că în Lumea Nouă nu afli nici urmă de americani: „Și când colo, ce să vezi? / Numai negri și inglezi!". Profesorii *americani* nu prea erau ei americani – doar unul, dar și el, ca majoritatea, era evreu. Evrei din toate colțurile lumii și studenți, găzduiți în primul rând prin grija cotidiană a președintelui Uniunii Compozitorilor din Moldova, dl. Ghenadie Ciobanu, un om tânăr, de o modestie stânjenitoare pentru noi, mișțocari de București și oricum demn de toată admirația, măcar pentru spaniola rusa și germana (or mai fi?) în care l-am surprins de câteva ori exprimându-se. Oricum, singurele consecințe ale componenței celor de la Ivancea au fost: duminicile picau vineri iar când mâncam pârjoale cu carne de porc bucătăreasa ne făcea cu ochiul.

Primul profesor pe care l-am cunoscut a fost chiar americanul, un compozitor de la Yale University, unde funcționează de mai mulți ani, după ce în prealabil absolvise Julliard-ul New-Yorkez. O carte de vizită demnă de tot interesul. Jonathan Berger este oglinda doxei muzicalicești, are 39 de ani și a prezentat un fel de curs despre cum se poate lucra urmând pro-

grame (pe Macintosh) mai mult sau mai puțin sofisticate (limbaj LISP) și cum se pot plăsmui muzici cu ajutorul computerului, ca instrument dar și ca „partener" programat să răspundă interactiv unor construcții sonore inițiale. Urmărind demonstrațiile lui J. Berger, eu unul m-am îngrozit de atâta cartezianism, informatică și sos permutativ dar, în același timp, nu poți să nu privești zbanghiu, ca găina la sudură, când ai în față toate pistele imaginabile ale construirii unor muzici din „parametri" (sunet, ritm, dinamică etc.). Or, structurile astfel închipuite duc la combinatomanie. Care, la rândul ei, mănâncă timp, sudoare, bani, mulți bani, umflă rafturi și dă în afară (ăsta-i autputu') habitusuri și habitacluri mai mult sau mai puțin universitare. Dacă intri cu *altceva* (tot din domeniul muzicii) în acest *network* constituit, nu ai nicio șansă să nu treci prin despicarea parametrilor în paișpe, chiar dacă mai apoi inginerii rețelei, deloc gogomani, vor pricepe sau se vor strădui să priceapă și particularitatea pe care o propui, *înțelesul*, dar acestea vor rămâne întotdeauna în dosul primului contact, care nu e cum vrei tu ci după cum înțeleg ei. Un foarte bun exemplu de „ei" este și Jonathan Berger. Cunoscându-l în fața monitorului cu cristale lichide am rămas țuț auzindu-l în zilele următoare vorbind și altcumva despre muzică, știind să separe grâul de neghină într-un soi de autocritică nicicând dată deplin pe față: „Nu întotdeauna ceea ce iese din computer este interesant din punct de vedere muzical". Această calitate se datorează, cred, faptului că J. B. este în primul rând compozitor (și încă unul foarte talentat) și nu analist.

Într-una dintre primele seri (după cină întotdeauna urmau audiții și taclale) ne-a povestit cum poți ajunge să fii cântat de Filarmonica din New York (dacă mai țin bine minte), experiență prin care el a trecut scriind un concert pentru violă și orchestră. Mai întâi primești o rețetă *obligatorie* pe care, de n-o urmezi, poți să-ți bagi manuscrisele adânc-adânc în sertar. Așadar, ce muzici contemporane se lasă cu plăcere la abonatul american de pe coasta de est, care dă banul gras și-și pune tocsidoul special ținut în garderobă? Cum trebuie compuse astfel de partituri? În primul rând, piesa va dura în jur de opt minute, trebuind să cuprindă „multe idei

scurte", orchestrate strălucitor *(brightly)*. Pe lângă acestea, între instrumente, neapărat se va lăsa loc măcar unui instrument „exotic". Dar această politicoasă pre-cenzură nu funcţionează decât în cadrul concertelor la care vin abonaţi. Altfel, lumea componisticii, în SUA, se descurcă excelent cu ajutorul înregistrărilor şi concertelor speciale de muzică nouă.

Alt profesor sosit la Ivancea are o poveste mai încâlcită. Mark Kopytman, deja trecut binişor de şaizeci de ani, a fost până în 1972 muzician sovietic (coleg la Moscova, în studenţie, cu Anatol Vieru) după care, mânat de idealul „aliyah" al atâtor evrei, s-a stabilit în Israel, unde şi-a început, de fapt, cariera internaţională de compozitor şi pedagog al muzicii contemporane. Poate nu ştiţi dar, spre deosebire de ce s-a întâmplat la noi, în perioada lui Ceauşescu, în măreaţa uniune compozitorii au trebuit să suporte o cenzură sub umbra căreia nu puteau scrie decât partituri „realiste", gâdilitoare de auz, ceea ce, zic eu, pentru un muzician de structura lui M. Kopytman va fi fost întrutotul sufocant. Nu are acum rost să înşir universităţile pe unde a predat şi capitalele în care i se cântă muzica. În acest moment, el este decanul Facultăţii de Muzică din cadrul Universităţii Rubin din Ierusalim.

Compoziţiile pe care i le-am ascultat la Ivancea sună foarte bine, glanţ, dar nu am întâlnit nici o pagină din care să mă pălească vreun suflu nou. Mark Kopytman scrie excelent aşa cum se scria prin anii '60, o combinaţie de Şcoală Poloneză condimentată cu Ligeti, Crumb şi tot restul, la care se adaugă o aplecare constantă spre ceea ce muzicienii numesc *eterofonie*, un fruct cultivat şi la noi în orgadă, cu precădere de Ştefan Niculescu. Ciudată mi s-a părut concluzia *mea*, după ce am pritocit un pic muzicile ascultate: azi, dacă aş avea chef să ascult ceva în „stilul polonez" de care am amintit, mai degrabă aş vârî în casetofon o lucrare de Kopytman decât una de Lutosławski ori Penderecki, deşi aceştia se numără printre creatorii de fapt ai genului respectiv de scriitură.

Şi eu, şi Liviu, adică „băieţii din România", am constatat rapid că miezul lucrurilor predate ne era cunoscut ori, dacă nu, oricum am fi putut ajunge şi singuri la el, fără o pralabilă „iniţiere". Aşadar, la Ivancea, mai degrabă ni s-au *sistematizat* nişte cunoştinţe, decât *dezvăluit* ceva nou sau, să zic aşa,

mai profund. Interesant rămâne însă întotdeauna *felul* în care sunt predate noțiuni de componistică modernă și în alte colțuri ale lumii.

Cel de-al treilea profesor de compoziție nu făcea parte din poporul ales, ci venise tocmai din Germania, din Stuttgart, unde este compozitor și profesor. Cu Erhard Karkoschka am putut dialoga cel mai bine, el însuși mărturisindu-mi că, deși neamț, înțelege „Estul", fiind originar din Silezia, unde combinația ceho-germană a mai muiat spiritul prusac. Dânsul a predat, în principal, elemente de semiografie muzicală contemporană, subiect despre care scrisese și o celebră carte, *Das Schriftbild der Neuen Musik*, tradusă în câteva limbi*.

Aceștia au fost profesorii *noștri*, ai celor clasificați de la bun început „compozitori". Dar la Ivancea s-au ținut și cursuri de canto, cu contraaltista Mira Zakai, de asemenea din Israel (Tel Aviv), și cursuri de pian.

Despre doamna Zakai vreau neapărat să vă scriu câte ceva. Nu am nici vreme, nici destulă curiozitate să mă pun periodic la curent cu ceea ce se întâmplă în lumea interpreților, așadar merg întotdeauna pe principiul că, dacă apare vreunul baban, tot aflu eu de el. La Ivancea, însă, am simțit neajunsul acestei strategii. Cu două zile înainte de plecarea dânsei, doamna Zakai ne-a lăsat să ascultăm un CD în care interpreta lieduri. Bun, ceva normal. Numai că, aruncând o privire în textul însoțitor, m-am crucit: M. Z. se remarcase pe cele mai importante scene ale lumii, dimpreună cu dirijori și interpreți „după cum urmează": Zubin Mehta, Yehudi Menuhin, Sergiu Comissiona, Ricardo Muti, Mstislav Rostropovici etc. Apoi, nu cred că trebuie să vă spun eu că varianta muzicală a premiului „Oscar" se numește „Grammy". Ei bine, Mira Zakai este posesoarea unei asemenea comori, primită pentru cea mai bună înregistrare de muzică clasică din nu mai știu care an.

Personal, am avut bafta să particip și la două dintre lecțiile dânsei. S-a întâmplat așa în urma unei aventuri shakespeariene: dacă tot venisem la „frații de dincolo"…, a trebuit să mă îndrăgostesc de o capuletă rusească,

---

* Ulterior, Erhard Karkoschka avea să scrie un articol despre ideile mele: http://www.musiktexte.de/shop/article_MT-057%252F058/MusikTexte-57_58

o elevă a Mirei Zakai, domiciliată în… Tiraspol. La rugăminţile acesteia, exprimate patetic numai şi numai pe muscăleşte, am pătruns în clasa de canto. Fiecare minut din lecţiile profesoarei din Tel Aviv este un master-class de înregistrat pe video şi pus, seara, la prieteni: ca să extragă mulcomeala moldovenească a elevelor, le trântea pe jos, să cânte ca la plajă, le ţinea într-un picior sau ţuţ, ori le ruga să meargă prin cameră ca pe sârmă. Şi vreau să spun că efectul se ieţea imediat din gâtlejurile novicelor, cu toate că germana cu accent slav-de-răsărit în care (involuntar) se interpretau liedurile îmi scobea noi şi noi dureroase circumvoluţiuni.

Studenţii, în majoritate, tot evrei. Mai precis, evrei originari din vechea Uniune Sovietică, puşi la punct măcar cu ebraica, dacă nu şi engleza şi, oricum, de tot interesul pentru noi, preocupaţi (altfel) de problema (re)integrării. Sincer să fiu, n-am întâlnit printre studenţi pe nimeni care să fie aşa cum mi-ar fi plăcut: conversaţii pe alei, etalare de lecturi, „afinităţi elective“, certuri cu savantlâc la un traminer de Ialoveni ş.a.m.d. Ceea ce nu înseamnă că între cursanţi nu puteai afla şi oameni cât se poate de dotaţi. Acestora însă lipsindu-le, mi s-a părut, o oarecare maturitate, cheful de a se mai şi plictisi de muzicile „serioase“ care se compun azi şi de a-şi argumenta apoi fandaxia fie în clevetiri, fie pur şi simplu compunând altcum, de e cu putinţă. Dar asta presupune să mai ştii şi alceva (mult) decât ceea ce ţi se predă, să înţelegi singur că generaţiile sunt făcute deopotrivă pentru pupat şi şutuială (reciprocă). Or, ceea ce cred eu că vedeau cu întâietate studenţii (deştepţi) strânşi la Ivancea la maeştrii contemporani erau mai degrabă obrăjori bucălaţi (nu vorbesc de alte lipsuri, care nu ţin direct de muzică: mi s-a părut jenant să recomand unui tânăr evreu, fie el şi originar din URSS – ba! cu atât mai ruşinos –, să citească Celan şi Kafka…).

Pe lângă studenţii evrei (dintre care numai o fată nu copilărise în Rusia), la Ivancea am cunoscut şi câţiva moldoveni, studenţi la Chişinău sau urmând a veni, de la 1 octombrie, la Bucureşti. Cu câţiva dintre ei se putea vorbi româneşte (cu trei-patru din vreo zece). Iar în rest numai peticind o limbă oarecare din vocabularul meu rusesc părăsit de orice gramatică sau prin încercările lor anglofone. Dar, de comunicat am comunicat. Cel

puțin lucrurile pe care le-am propus noi, bucureștenii, în timpul cursurilor, așadar cu „perevoditeli“, nu au lăsat rece adunarea.

Și mie, ca tuturor „compozitorilor“, mi s-a oferit o seară, să mă produc. Nu cu compoziții, ci cu teoria aceea care dumneavoastră deja vă dă ochii peste cap. Așadar, nu insist, nu spun ce a fost. Sau, ca să folosesc o construcție gramaticală basarabenească: „iată, carevasăzică, aceste lucruri cu țel anume eu mai mult nu le spun“. Oricum, am oferit exemplare englezești din cartea mea și acum, *nazad* în România, aștept reacții epistolare.

Închei scrisoarea asta, care îmi aduce aminte de Caragiale trimițând vederi de la băi, mărturisindu-vă că seminarul de la Ivancea m-a întărit în convingerea că muzica sau, mai bine spus, ceea ce se gândește azi despre muzică, nu se adună într-un „limbaj universal“ ci, dimpotrivă, transează felii distincte ale muzicalității (sau anti-muzicalității), în care se cuprind muzicieni, trenduri, geografii ș.a.m.d. Este un lucru firesc, pe care vi-l pot exemplifica punând față-n față piese din acest puzzle: un muzician gomos și fără umor, încoțopenit într-o tradiție transformată interior în inerție, cu greu va trata pe picior de egalitate resortul încoțopenirii și geniul unor „drogați“ ai free-jazzului anilor ’60.

La fel, eu sau cei pe care îi cunosc și gândesc asemănător, cu greu vom găsi o noimă muzicii plămădite ca experiment, muzicii în care Dumnezeu nu este inclus dar care ia fața prin complexitate și, efectiv, prin anvergură. Nu este o divagație paragraful acesta de final: e vorba de principalul sentiment pe care lecțiile de la Ivancea mi l-au prilejuit și de aceea consider mica vacanță „transpruteană“ timp câștigat, cu destul folos pentru ce va urma.

O călătorie prin vestul civilizatic

Domnule Mihăilescu,

În nu mai știu care articol pe care-l scriseserăți în urmă cu vreun an, spuneați dvs. acolo că fiecare român care se-afundă câteva săptămâni sau luni în Occident ar avea datoria să scrie, să-și împărtășească experiența pentru că, vrând-nevrând, orice „cultură migratoare", în chip firesc, atunci când se deșteaptă în zorii zilei, nu o ia la drum cu soarele în ochi, spre răsărit, ci viceversa, țintește Apusul. Eu nu cred așa, dar luna încheiată pe care am petrecut-o în Irlanda (prima mea călătorie spre Atlantic) mă îndeamnă spre stilou, confesiune și epistolă.

Ca să limpezesc lucrurile dintru-nceput, trebuie să spun că am ajuns acolo, în Irlanda de Nord, ca muzician. Anul trecut ('93) am terminat de scris o carte de teorie muzicală pe care, traducând-o, am trimis-o, prin prieteni, muzicanților locali. Unul dintre ei, *composer-in-residence* Agustín Fernandez (migrator cu soarele-n ochi, așadar, din Bolivia) mi-a citit paginile și a făcut pe dracu-n patru, dimpreună cu alți prieteni (comuni și ne-) să ajung acolo și să țin două conferințe la *Queen's University of Belfast*. Asta-i. În principiu, urma să vorbesc o dată despre timpul muzical (specialitatea mea) și mai apoi, la cererea lor, despre componistica românească din secolul ăsta.

În ceea ce *mă* privește, aveam să mă odihnesc de-a binelea după aproape 26 de ani de furnicar bucureștenesc, să casc ochii mari, să pierd o zi în fișierele bibliotecilor, dar alegând, ca recompensă, mucu'-sfârcu' literaturii muzicale de care eram interesat și, nu în ultimul rând, să beau (și să mănânc) pe ruptelea tot felul de minunății (și nu mică mi-a fost plăcerea când am purecat în deplină libertate câteva colecții private de alcooluri) pe care cornul (coarnele!) abundenței mă va fi împuns să le degust. Așadar destrăbălău culturalo-degustativ pe limba lui Shakespeare și banii dragei Comunități Europene.

Înaintea primei conferințe pe care urma să o susțin, am avut două săptămâni „libere", de acomodare cu străinia, care mi-au prins foarte bine.

În primul rând pentru că am dat cu nasul de muzica tradițională irlandeză și, încântat de descoperiri, am modificat binișor schema ideatică a lucrurilor pe care urma să le spun. Titlul prestabilit al conferinței era *Timpul muzical în vestul și estul Europei* iar în dosul lui ascundeam o temă care mă obsedează de foarte multă vreme: perceperea, trăirea timpului muzical (în anumite cazuri) în dimensiuni incompatibile, aici la noi și în Vest. Doream să lămuresc muzicienii de acolo (staff-ul departamentului muzical de la *Queen's University* + placizii studenți) că pe teritoriul țării noastre (și nu numai) oamenii s-au exprimat muzical sute de ani folosind un soi de „timp matern" al muzicii, ascunzând o gramatică ce nu are a fi înțeleasă ca particularitate a sistemului ritmic, așa de specific „metabolismului" temporal al occidentalilor. În ceea ce ne privește, am făcut referire la „horele lungi" (doine), neîncadrabile semiografic în tipar ritmic. Bineînțeles, despicarea Europei în „Est" și „Vest" nu am aplicat-o sovietic, cu satârul, ci deslușind câte trei tipuri pentru fiecare categorie.

Estul sau Vestul Europei:

– ca realitate *geografică* (lucru evident).

– ca realitate *istorică*. Aici m-am referit la „cele mai vechi cântece irlandeze" pe care le ascultasem pe o casetă și care sunau foarte „balcanic" din punctul de vedere al timpului muzical. Estul istoric ar reprezenta, în acest caz, cultura celtă (migratoare și de-a lungul Dunării) care, înainte de a se „occidentaliza", a păstrat caracteristici spirituale ale locurilor de origine. Pe de altă parte, am amintit de colonizarea Ardealului cu sași și existența în zonă a unei (deja) *tradiții* de sorginte fanfarist-saxone, pe care o practică într-o anumită măsură și românii.

– ca realitate *afectivă*. Prin aceasta înțelegând aplecarea pasionată a unor „estici" spre valorile civilizației occidentale și viceversa, atracția exotismului (nu numai ca „exotism") și a forței culturii est-europene, care i-a împins pe mulți „vestici" încoace. Chestiune de vocație.

Nu vă voi plictisi cu detalii muzicalicești, dar trebuie să spun că, în urma acestor nuanțări, am putut pune pe tapet ceea ce eu consideram a fi esențial. Timpul muzical din vest are ca principiu subteran *simetria*, câtă

vreme în est avem de-a face (tot ca un „dedesubt“ – desigur, neconștientizat de purtătorii respectivelor tradiții muzicale) cu un întreg inventar de *afecte cauzate de timp* (discret), în care nici simetria nu mai are de a face cu sensul „ritmic“ (raporturi aritmetice între durate) ce o caracterizează acolo, spre Atlantic.

Bucuros că au acceptat ideea, am săpat mai departe, prezentându-le o sumedenie de astfel de *afecte de natură temporală* și demonstrând că, pornind de aici, se poate imagina o *sintaxă* a acestora și, mai apoi, un întreg *limbaj* (în fapt *zeuxilogia* aceea cu care vă plictisesc eu din când în când) cu ajutorul căruia ar fi cu mult mai propriu să se studieze muzica pe care le-o vârîsem din abundență, spre exemplificare, în sculele de pe-acolo (în special câteva casete editate la *Muzeul Țăranului Român* de d-na Speranța Rădulescu), belfastezilor.

Această bogăție temporală a muzicii tradiționale românești „suplinește“ lipsa complexității sonore (armonică), existentă, de la un moment dat, în sânul muzicii occidentale și presupune deocamdată studierea timpului muzicii de aici dintr-o perspectivă care să-i fie proprie (problema folosirii limbajului pe care l-am dezvoltat pornind de la această tradiție fiind o chestiune de viitor).

Cam aici s-a încheiat conferința. Au urmat apoi vreo treizeci de minute de dialoguri aprinse, în care am apucat să arăt și care este, în opinia mea, diferența între muzicile (europene!) înrădăcinate în *sunet* și cele cărora le dă substanță în special *timpul*. Le-am vorbit de *lirism*, care nu se face simțit numai ca dare de ochi peste cap în clipa acuplării urechilor cu pianotări de Șopăn ori turbioane sonore ceaikovskiene, ci presupune o întreagă poetică, asemănătoare ca dimensiuni și consistență *dezvoltării* muzicale pe care, în bună măsură, s-au clădit muzicile „grele“ din Vest care țin, în această ordine de idei, de zona *epicului*.

Cred că le-a plăcut ce le-am spus eu acolo (mult mai mult și mai detaliat decât este rezumat aici), cel puțin socotind după numărul îngrijorător de mare de *pint*-uri de bere Guiness pe care, după aceea, trei dintre profesori mi le-au oferit la un *pub* din apropiere. Să fiu sincer, după multele

experiențe, discuții pe care le avusesem mai înainte cu muzicieni din lumea civilizată (în special americani), nu m-aș fi așteptat să fiu înțeles; ceea ce încerc eu să argumentez se aseamănă, mutând totul în domeniul literaturii, cu o recomandare sinceră adresată anglofonilor de a trece la o limbă și mai bogată, cum ar fi rusa…

A doua conferință a fost „la cerere"; profesorii de acolo (și studenții) erau curioși să audă muzici românești din secolul XX, așezate în context de un băștinaș. Așa că am luat de acasă vreo 40 de discuri + casete și le-am învârtit pe pick-up, începând cu Enescu și terminând cu Dan Dediu. Pe cel din urmă l-au plăcut în mod special, laolaltă cu fostul lui profesor, Ștefan Niculescu – nimic spectaculos.

Despre viața culturală a Irlandei de Nord ar fi multe lucruri de spus. În ceea ce mă privește, primul contact cu aceasta s-a petrecut la teatru. Am avut bafta să prind zilele rezervate pentru Belfast de *Royal Shakespeare Company*, în cadrul unui lung turneu prin Regatul Unit cu *Julius Caesar*. Sala Universității *Queen's* este în formă de amfiteatru și are destul de puține locuri, dacă e să luăm în considerare coada pe lângă care am trecut înainte de gonguri. În tot cazul, eu am fost (împreună cu prietenul meu, plătitor al biletelor, dirijorul local Alan Tongue) un spectator special, inclus în categoria *promenaders*. Adică vârît, laolaltă cu încă vreo optzeci de căscători de ochi și urechi, în chiar inima scenei, în toiul shakespearodramei. Și n-am regretat că însuși Caesarul îmi sufla în bot, cu atât mai mult cu cât eram poate singurul spectator care se simțea acasă într-o anumită dimensiune a spectacolului: *demitizațiunea*. Pentru că întreaga tramă fusese concepută în zilele (foste ale) noastre, într-o țară socialistă în care până și prima doamnă apărea sub înfățișarea unei blonde plinuțe, cu coace împletite ca un cozonac: tovarășa Julia Cezarovna. În partea a doua, senatori și complotiști, îngreunați de bazuci și grenade, țopăiau de pe o parte a scenei pe alta în costume de camuflaj, ferindu-se de o gălăgioasă aviație inamică luftând amenințător din difuzoare. Dar nu atât ineditul acestei puneri în scenă mi-a rămas în minte, ci publicul-dimpreună-cu-actorii. În timpul celebrului monolog al lui Marc Antoniu deasupra catafalcului însângerat pe care

șade tolănit Cezarul, m-am surprins lăcrimând. Aș fi putut să-l ating pe împușcat (adică înjunghiat). În schimb, mi-am aruncat privirea peste gloata din care făceam parte – și nu mică mi-a fost mirarea când am remarcat că nu eram nici pe departe singurul smiorcăit.

Tot în primele zile am asistat și la un concert *on the spot* (așa se numea și barul Universității, unde s-a desfășurat evenimentul) susținut de Bob Bookmeyer, cunoscutul trombonist (cu ventile!) american, care-și înjghebase o trupă de râtănei talentați (un italian, un franțuz și-un olandez), probabil în urma cursurilor pe care le ținuse în vară la *Amsterdam Summer University*. Fain.

Dar poate cel mai memorabil lucru petrecut în Irlanda a fost șederea mea vreme de o săptămână, în gazdă, la John Fairleigh, o figură a culturii irlandeze (lucrează, în cadrul universității amintite, la *Institutul de Studii Irlandeze)* și un mare românofil (cunoaște cuvântul „elefant", printre altele). În casa lui de cărămidă roșie, un imobil *three storied* situat lângă grădina botanică, se perindă toată doxa călătoare a Americii, Irlandei, României, Marii Britanii… Seară de seară se stă până târziu la discuții pasionate și pasionante, în canapele moi sau balansoar, cu un Bushmills aromat între degete și picioarele întinse spre șemineul arzând domol. Am impresia că, de fapt, „conferințele" importante le-am ținut *acolo*, pufăind din țigară și clămpănind la pian tot felul de exemple edificatoare.

Identitatea muzicalității românești

Domnule Mihăilescu,

Am de gând să vă scriu despre ceea ce cred că poate însemna, într-o istorie norocoasă, realizarea muzicalității românești (în cazul în care se poate vorbi de muzicalitate colectivă). Afirmarea oricărei muzicalități „folclorice" într-o cultură majoră proprie înseamnă formarea unei tradiții care să presupună, în prealabil, decantarea datelor pe care muzicalitatea respectivă le pune la dispoziția muzicienilor, în câteva forme proprii de exprimare cu valoare de coduri culturale. Aceste forme pot însemna, pentru interpretare – tradiție interpretativă, mereu îmbogățită; iar pentru componistică – nu atât structuri de formă muzicală ci un anumit fel de dezvoltare, o manieră aparte de tratare și transformare a materialului cu care se compune.

Trebuie să vă explic ce înțeles are pentru mine termenul de muzicalitate și cum am ajuns la acest înțeles: mai întâi am săvârșit o operație de „decojire" a muzicii autohtone. Am vrut să văd ce se află într-aceasta vital, de neînlocuit, și ce nu. O să înțelegeți de ce am considerat ca reprezentativ, ca propriu muzicalității românești, acel stil, acea manieră și acele cântece care, etnomuzicologic, intră în categoria *rubato* sau *parlando rubato*, iar în fapt, în mediul lor, denumirea se schimbă de la o regiune la alta: cântec *horit*, *doinit*, *bătrânesc*, *pe de-a lungul* etc. Acest tip de interpretare, numit impropriu *rubato*, printr-o adaptare neinspirată din terminologia muzicii clasice, presupune diferențe mari de la o interpretare la alta, de la un interpret la altul, în cadrul aceluiași cântec. Muzica este de factură vocală și, datorită acestei labilități, arareori poate fi cântată la unison, în grup – interpretarea sa presupune *solitudine* (undeva prin Maramureș *horile* de acest gen sunt numite chiar *hori de om lipsit)*. Într-o viziune globală, aceste cântece nu sunt caracterizate de moduri comune, ori înrudite; ceea ce le unește este tratarea timpului muzical și, prin aceasta, o anumită constanță afectivă, a „trăirii" muzicii, a stărilor pe care aceasta le provoacă.

Descompunând pulsațiile acestor melodii în *atacul* și *încheierea* lor, pe de o parte și *durata* lor propriu-zisă, pe de alta, am constatat că aceasta

din urmă contează mult mai puţin în concretizarea afectelor pe care le-am pomenit mai înainte. Cu alte cuvinte, sâmburele muzicalităţii autohtone nu s-ar afla nici în sunet, nici în durata lui, ci undeva într-un cod ascuns al calităţii începuturilor şi sfârşiturilor acestuia.

Cercetând şi textele ce însoţesc melodiile de acest gen şi încercând să fac o statistică, am constatat că, în proporţie de 80-85% este vorba de poezie lirică iar o bună parte din textele epice transpuse muzical după acest tipar nu sunt decât adaptări improprii, adeseori melodii care au şi o variantă de text liric, adaptări înlesnite de numărul comun de picioare metrice în ambele genuri. Am avut toate motivele să mă conving de faptul că muzicalitatea românească, în esenţa ei, ca şi simţul poetic, este legată de lirism.

Odată asimilate aceste descoperiri, mă aflam deja pe calea unor bune intuiţii, nemairămânându-mi altceva de făcut decât să caut modalităţile prin care concluziile la care ajunsesem ar fi putut să ofere şi cheile cu ajutorul cărora „autohtonicitatea“ (sic!) să se convertească într-o cultură literată. Întâi şi-ntâi pentru aceasta era necesară existenţa unui alfabet, a unei semiografii. Apoi, factura muzicii ţintite trebuia să depăşească sfera vocală, să iasă din ea pentru a-şi afla şi o întruchipare instrumentală care să nu subînţeleagă şi să nu depindă de o structură sincretică de tipul vers-melodie, astfel încât, în cele din urmă, lirismul să aparţină numai muzicii.

Sistematizând acele *începuturi* şi *încheieri* ale sunetelor şi găsindu-le corespondent grafic, am dobândit prima cheie: semiografia. Implicit şi pe cea de a doua: scurtimea duratelor implicite ale acestor *începuturi* şi *încheieri* impuneau mişcări repezi, astfel revelându-se ca de la sine, cu originalitate, specificităţile facturii instrumentale. A treia cheie, independenţa faţă de cuvânt, am obţinut-o ca o consecinţă imediată a primenirii celorlaltor două. S-ar putea spune, deci, că simpla „alfabetizare“ a ceea ce eu consideram a fi miezul muzicalităţii româneşti a şi creat condiţiile în care o inedită cultură de esenţă speculativă să-şi poată începe istoria.

Cele trei condiţii interdependente (existenţa unei semiografii, factura instrumentală şi de-sincretizarea) au fost, într-un fel, gajuri pe care aş fi putut să le pierd; fiecare dintre acestea a urmat mai apoi un destin propriu.

De exemplu, sistemul grafic poate fi acum înțeles printr-o *teorie*, apoi printr-un fel de *„armonie" pulsatorică* și printr-o *scriitură* (un soi de ortografie specifică), toate legate între ele prin multe lucruri comune.

„Instrumentalitatea" (sic!) a trebuit să depășească factura monodică din care s-a zămislit iar mai apoi să se adecveze tuturor instrumentelor, adaptându-se specificului fiecăruia. Ruprea de cuvânt a lirismului muzicii rezultate din aceste decantări, la rândul său, a stimulat conceperea unei estetici prin care să fie penetrată mai în adâncime natura acestei ambivalențe a ethosului muzical autohton. Și așa mai departe…

Cele scrise până aici sunt, în general, lucruri duse până departe. Față de acestea, care au putut să depindă de mine, zidirea unui simfonism de sorginte autohtonă depinde de timp și nu poate fi săvârșită de un singur om, și nici măcar de o singură generație, oricât de binecuvântată de Dumnezeu ar fi ea. De aceea, subiectul despre care mi-am propus să vă scriu, *identitatea muzicalității românești* și realizarea ei într-o cultură majoră, nu este deocamdată decât o aspirație.

Se întâmplă ca orice nou simfonism cu iz național să aibă din capul locului un termen de comparație, adică simfonismul clasic, occidental. Or, a compara un simfonism endemic și fără istorie, cum este cel pe care îl imaginez eu aici, este o luptă cu morile de vânt, oricât de bine ar fi argumentată teoretic această comparație. Pentru a mai reduce din handicap, voi spune că acel tip de cântec prin care am intuit miezul muzicalității românești există în tot Orientul, în Asia Mică, în Balcani; în fine, cu diferențe specifice, interpretarea de tip *rubato* menționată la începutul scrisorii este reprezentativă, într-un fel, pentru lumea aceasta de la Răsărit, pentru muzicalitățile răspândite în această întinsă geografie. De aceea, asumându-mi anumite riscuri, voi putea vorbi de acum înainte nu numai despre simfonism virtual sau muzicalitate românești, ci și orientale, referindu-mă în special la zona din care și România face parte, un fel de „Asie Foarte Mică" ce ajunge, prin popoarele slave și fino-ugrice, până în centrul Europei.

Existența *acelui* termen de comparație, mai sus amintit, este foarte importantă, ea jucând un rol de catalizator în circumscrierea muzicalității

românești, pe care o definește prin contrast. Voi putea să demonstrez, în acest fel, că un viitor simfonism răsăritean nu va relua epigonic trăsăturile celui clasic întrucât însești muzicalitățile care le pricinuiesc sunt, în esența lor, incompatibile, iar dumneavoastră veți înțelege de ce *identitatea muzicalității românești*, „simfonizată" deja *in nuce*, după cum ați văzut, are să fie descrisă, pentru a căpăta relief, prin raportare la cea occidentală.

Poate că cea mai importantă realizare a Apusului, în muzică, a fost sistemul tonal, armonia funcțională. Ea s-a cristalizat empiric, în timp, și își păstrează și acum viabilitatea întrucât resorturile sale țin de un fenomen acustic natural, de așa-numitul „spectru armonic" al sunetului. Pornind și de la ideea desăvârșirii acestui sistem sonor, muzica Occidentului s-a dezvoltat, etapă cu etapă, prin diversificarea manierelor de tratare a sunetului, ritmul având o mai mică importanță, într-un fel doar sprijinind parametrul intonațional. De exemplu, din câte știu eu, nu se studiază nicăieri, cu disciplină, tratate de ritmică barocă, vieneză sau romantică, în departamente specializate ale Academiilor de muzică; nu există o „măiestrie" general recunoscută în domeniul ritmicii. Astfel, de-a lungul timpului, s-au împlinit facturile clasicizate: polifonia prin forma de fugă și tipul de dezvoltare contrapunctic, omofonia cu forma de sonată clasică și dezvoltarea tematico-armonică. Ambele facturi se slujesc de același sistem ritmic pe care eu îl numesc „sistemul raporturilor aritmetice între durate" și care nu a evoluat semnificativ până în prezent, neavând de fapt *cum* să evolueze. Aici, fiecare durată se află într-un raport simplu, matematic, cu celelalte, stabilindu-se astfel o convenție a cărei rigiditate poate fi depășită numai în interpretare, prin agogică.

„Soluția" semiografică de sorginte orientală, românească, se axează pe o viziune funcțională în care fiecare pulsație nu are o *durată* exactă, ci o *funcție* precisă care, implicit și depinzând de context, îi stabilește și durata, așa cum – dacă știți – în semiografia clasică, așezarea valorilor ritmice în măsură stabilește de la sine dacă acestea sunt sau nu accentuate. Se poate spune că noul sistem de înțelegere a timpului muzical își urmează propria convenție, care de data aceasta nu mai ține de aritmetică ci, asemenea

armoniei funcţionale, de o altă naturalitate a muzicii. Am toate motivele să cred că funcţionalismul pulstoric îşi va cristaliza, cu timpul, o formă proprie – sau mai multe – asemenea fugii şi sonatei, care să reprezinte şi să împlinească noua factură printr-un stil sau câteva *maniere de dezvoltare pulsatorică*. Factura aceasta ar avea toate şansele să se clasicizeze, adică să formeze o tradiţie: ceea ce era de demonstrat.

V-am arătat mai înainte cum şi de ce este posibil ca o muzicală originală, de sorginte românească, să se formeze şi „tradiţionalizeze" în următoarele decenii. Ca să mă simt cu conştiinţa împăcată, voi opera în cele ce urmează câte o proiecţie în trecut şi în viitor, o punere în context a acestei imaginate tradiţii.

În primul rând, trebuie să o detaşez de *curentul naţional* ce reprezintă mai bine de jumătate din istoria componisticii româneşti. *Şcoala naţională de compoziţie*, care s-a cristalizat în perioada înfiinţării *Societăţii Compozitorilor Români* (1921), intră în şirul şcolilor naţionale postromantice (început în secolul trecut), cum au fost cele nordice, dar mai ales rusă, cehă apoi maghiară. Toate sunt fidele trăsăturilor ce caracterizează muzicalitatea occidentală: întâi, cultivarea culorii locale prin valorificarea *melodiilor* populare în compoziţii simfonice; se alegeau, în general, acele creaţii folclorice care puteau fi retopite în armonia funcţională şi structurile de formă clasice. Aceasta într-o primă perioadă. Mai apoi, odată cu apariţia primelor semne de „secătuire" a armoniei funcţionale, compozitorii s-au legat nu atât de cântecele populare cât de ineditele structuri modale pe care acestea erau constituite şi prin care se puteau pune bazele unor armonii modale. Şcoala naţională românească, fiind într-un fel epigonică, intră mai bine în această ultimă categorie. Din punct de vedere ritmic, folosindu-se grafia clasică, „a raporturilor de durată", compozitorii se inspirau mai mult din ritmica folclorului instrumental, a melodiilor de joc, şi mult mai puţin din ceea ce era semnificativ pentru muzicalitatea românească: cântecul liric. După părerea mea, singurii compozitori care au intuit just natura temporală a muzicalităţii autohtone au fost Enescu (în Sonata pen-

tru vioară şi pian „în caracter popular românesc") şi, mai puţin, Bartók în câteva mişcări lente. Aşadar, *curentul naţional* rămâne o adaptare endemică a simfonismului apusean, o etapă interesantă în istoria muzicii – mai puţin a muzicalităţii – româneşti şi est-europene.

Proiecţia în viitor poate, într-un fel, vindeca de orgoliu naţional resorturile acestui simfonism autohton. La un moment dat am vrut să văd ce rămâne din caracterul funcţional-pulsatoric al muzicalităţii temporale estice şi ce importanţă mai are acesta dacă este rupt de rădăcinile sale determinative. Mi-am împărţit concluziile în cele legate de arta interpretativă şi, apoi, de componistică.

În acest secol, totuşi, „sistemul raporturilor aritmetice între durate", deşi nu s-a dezvoltat, s-a emancipat. Excluzând raporturile ritmice obţinute artificial, cu ajutorul computerului, care pe mine nu mă interesează decât ca informaţie, *ritmul notat pentru interpretare* s-a lărgit urmând în principal două căi. Pe una dintre acestea aş numi-o „calea excepţionalismelor". Ce înseamnă excepţionalism: valorile ritmice clasice sunt organizate după un principiu binar – o unime = două doimi = patru pătrimi etc. Uneori, aceste valori sunt împărţite nu la multipli pătraţi de doi, ci la trei, cinci, şapte, treisprezece…, împărţiri care sunt considerate de teoria clasică *diviziuni excepţionale*. În muzica tonală clasică ele erau folosite cu destulă zgârcenie; abia emanciparea de care vă vorbeam le-a împins în faţă, de ele servindu-se compozitori ca Skriabin, Enescu, Berg, Messiaen sau Boulez însă, de multe ori, pentru interpret, când excepţionalismele abundă, decodificarea *muzicii* pe care o conţin devine anevoioasă.

O altă cale de emancipare a ritmului a debutat, întâi discret, prin folosirea unei agogici lărgite, cerută de compozitori, şi a interpretării *rubato*, care însă nu au afectat de-a dreptul semiografia ritmică întrucât de obicei indicaţiile prin care toate acestea se notează sunt scrise lângă note, cu cuvinte. Mai apoi, din această manieră de tratare a timpului muzical s-a născut *aleatorismul* (temporal), de cele mai multe ori *controlat*, adică stabilindu-i-se dintru început câteva limite. Aşa au compus muzicieni ca John Cage, Lutosławski, Penderecki şi, în general, aproape toţi compozitorii

contemporani însă, pentru un interpret neîndrumat sau fără intuiție aleatorismul poate fi dezastruos. Abia studiul naturii funcționale a pulsațiilor îl poate ajuta să stabilească singur logica muzicală ce se ascunde în spatele unor asemenea convenții, și în cazul aleatorismelor, și în cel al excepționalismelor.

Pentru compoziție, noua semiografie funcțional-pulsatorică poate însemna o alfabetizare a dimensiunii temporale. Ea își va găsi, probabil, vad la acei compozitori care încă mai cred că muzica pe care o plămădesc trebuie să se justifice întâi și-ntâi prin *muzicalitate*. Aici îmi pun mari speranțe în interpreții de jazz, în cei care au darul improvizației și doresc să și-l conștientizeze. Dar și „cerebralii" pot afla un culcuș bun în funcționalismul pulsatoric: semiografia specifică acestuia îndeamnă la combinații inedite ale semnelor și la compararea funcționalismului pulsatoric cu cel armonic. Poate că cineva are să reușească să alăture cele două discipline care se bazează, fiecare în parte, pe câte o naturalitate „antropogenă" a muzicii.

Simpla asimilare a legilor funcționalismului pulsatoric poate crea în sufletul muzicienilor un sentiment de libertate, conștiința faptului că „se poate nota mai mult" decât înainte. În fine, este posibil ca, la rândul său, funcționalismul pulsatoric să „prindă" în Apus, prin adecvarea teoriei pe care acesta se sprijină la muzicalitatea și tipul de gândire tipice acestei geografii. Ar fi o certificare a universalității conținute de *identitatea muzicalității românești*.

Pentru că fața ei, pe care interpreții o dezvelesc așa cum se dezvelește la inaugurare un bust în parc, sub o tufă – cu cearceaf și sfoară – este doar încarnarea repezită a unui craniu modelat cu măiestrie. Ce contează că trăsăturile sunt hâde, că generalul, eroul sanitar – sau ce-o fi – imortalizat fără mâini, ne fixează cu o privire deprimată și deprimantă? Dar nici participanții la „vernisaj" nu se implică: se zgâiesc puțin la operă și se cară să bea. Oricum, bustul va fi, încet-încet, acoperit cu caprifoi, iederă sau lăstari de moșmoane.

Muzica contemporană – și nu am să spun acum ca prețioșii, „o parte a ei" – sună rău pentru că nu se iscă, de la început, din muzicalitate, ori pentru că plăsmuitorii săi de serviciu nu au uneltele necesare recuperării ori „sublimării" muzicalității care prisosește, de altfel, prinprejur. (Cine nu mă crede pe cuvânt să facă mâine drumul București-Titu, dus-întors, cu trenul-cursă). Aceste unelte, puțini o știu, se află oriunde altundeva înafara convențiilor „notiste"; vreau să spun semiografice: un clipocit sublim de acordeoane nu te furnică nici pentru că ritmul e cum e – pătrat sau „triunghiular", liber sau nu – nici pentru că modurile, armonia întâmplată ar fi cum ar fi. Nu, toate acestea nu sunt decât niște tatuaje ale interpretării, ale muzicalității omului care, odată vârît în muzică, nu mai poate să ascundă nimic, într-o beție desconspirativă. Însă cine poate fi în același timp și muzician fin, și ca acesta? Mai nimeni, deocamdată. De aceea, compozitorii preferă să revină cu încă o tușă – ba nu! – cu încă un ciocan în capul dălții, la craniul lor. (Și asta încă nu ar fi nimic; sunt și dintre aceia care în loc de tigvă pun un bolovan, și gata…).

Dar înapoi la cei cu hârca… să zicem că mandibula de la care se pornește e „spectrul armonic al sunetului". (Cine nu știe ce înseamnă el, să nu afle de la mine decât că e ceva fizic-natural, și-atât). Și să mai zicem că oasele trebuie să susțină fizionomia unui cvartet de coarde. Acestea fiind premisele, să privim și să auzim ce face muzicianul: mai întâi compune și descompune „spectral" sunetul – la, si bemol, orișicare – ținând

ascultătorul încordat, ca la circ, cu un scârțâit prelung de pedale, preț de un sfert de ceas, timp în care, bineînțeles, spectrul sunetului pe care a picat măgăreața poate fi admirat precum măruntaiele Giocondei ori granulația marmurei de Cararra din glezna lui David. După aceea, ca un ceas care te scoală la cinci, muzica se mai dezmorțește și, urmând cu consecvență gajul „spectralității", își plimbă vibrațiile în *tremolo-glissando* pe toată lungimea instrumentelor, de la melc la căluș, cu furie. Zece minute. Eventual, pe *linea aurea*, violoncelul este bătut prietenește pe umăr, să sune ca un butoi scos în curte, vara. Iar după ce ai ascultat cu răbdare această muzică de oase, nu poți spune bilei albe cu găvane care tocmai s-a autotrepanat în fața ta decât: „brava, mă!".

Și ca să păstrez tonul retoric până la sfârșit, mai întreb o dată: știți de ce nu sună bine muzica contemporană? Ei bine, vă spun eu: uite d-aia că rânjește!

Muzici în cheia fă

UNA: Într-o zi de mare nepoftă de lucru, frecând menta prin casă, m-am oprit o clipă în dreptul geamului ca să-mi caresez motanul. Starea de apatie s-a curmat brusc, la un moment dat, când în dreptul ferestrei s-a auzit un cântec scrâșnit din plămân, o plantă viguroasă de melodie crescută în aerul tare al Carpaților fără filtru. Desigur, un țigan tânăr cânta: o chestie cu „ce-aveți voi cu mama mea, v-a făcut ea rău ceva? – au, au, au – că ea nu fură, că nu cerșește, ca toată lumea muncește, că-i ziua lu' mama mea, să cumpăr flori pentru ea… aoleu!"

Cucerit de forța sunetelor, m-am repezit la pian încercând să recuperez ceva din maneaua (sau ce-o fi fost) care-mi bântuise urechile. Canci! Ca muzicant interesat mai degrabă de *ce face cu putință* muzica decât de punerea acesteia pe căprării – „Marea" muzică (de Debussy, parcă) plus restul – alea câteva sunete care parcă mi-ar fi pieptănat mațele făceau cât un cvartet de Bartók. Înțelese ca stare. Așa am devenit eu tot mai atent la cântecul țiganilor de-aici, chiar zăbovind adesea prin piețe și pe la colțuri de stradă, să trag cu urechea la casetele cu bandă tuciurie înșirate pe tarabe.

DOUĂ: În secolul ce urmează, grație îngrămădirii „multimedia" de vorbe mirositoare cântate prin televizor și pipăite intens cu limba, e posibil să se declanșeze un soi de trend culturalo-civilizatic al cărui enunț de bază ar putea fi: „ceea ce creează aceeași stare este același lucru" (în miezul curentului asumat, desigur). Cu alte cuvinte, dacă te frigi aprig cu cirighele apetisante abia scoase din uleiul bolborositor sau amușini nurii de cozonac ai unei copile care în clipa următoare e, vlam!, călcată de vagon – și tu-tu, în tine, simți *aceeași stare*, același afect, de pârlire subită a poftei, atunci teoria respectivă varsă ecuația:

cirighea-ulei incandescent-arș! = buci-copilă-creieri-muci-șină

Desigur, ideea nu-i nouă; au curtat-o, altfel, și simboliștii, dar de data asta „sincrezia" nu va fi numai gând poetic, ci scop *de concretizat* în artă.

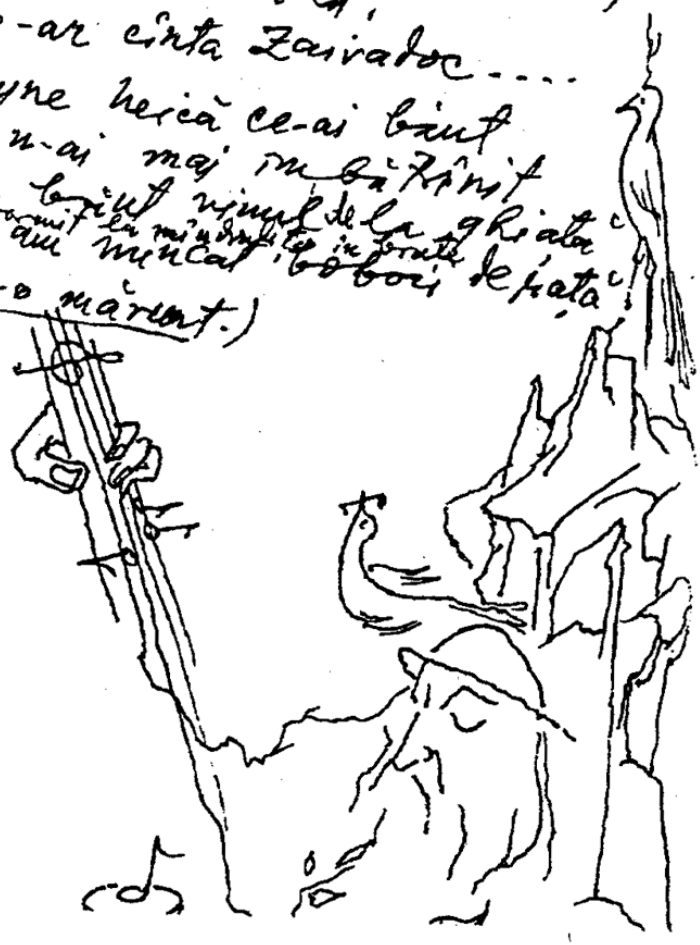
În acest fel, delirez eu liniștit, cred că orice afect puternic pe care ne ferim să-l asumăm, venit din culturile paralele ale geografiei proxime – cum e și starea care m-a traversat atunci, la geam – afect pe care în același timp nu suntem în stare a-l provoca altora, la rândul nostru, în chiar substanța în care-l percepem, trebuie să ne complexeze, să ne releve un soi de infirmitate: de aceea muzicalitatea țiganilor nu-i de ignorat și nu poate fi desconsiderată decât în clipa în care nouă, Muzicienilor Grei și Creatori de Muzici Importante, ne va fi la îndemână toată bogăția afectivă, cu totul inedită, de-acolo.

TREI: Pentru a fi răscolitori asemenea cântecului de mahala de azi, chiar și în alt chip (uzând de trendul imaginat mai sus), pentru a provoca emoția frustă la dimensiunea pe care o pot locui țiganii, ar trebui să ne-alegem cu căscătură de ochi și din experiențe asemănătoare celei pe care am povestit-o. După aceea, totu-i o chestiune de *sublimare*, de scoatere din context a lucrurilor care ne impresionează și folosire a lor în ceva care să nu treacă, doar așa, pe sub geamul meu.

Ca viitor scriitor de muzici, mă și văd umblând fălos prin Ferentari, cu o liotă de năsoși gângurindu-mi lipicios pe la spate: „Ne sublimași, barosane, ne sublimași!“

ȘI: Alătur acestui text o pagină dintr-o scrisoare pe care am primit-o în armată de la răposatul grafician Florin Pucă, mare amator și el de manele vechi și acordion. Recomand spre lectură ultimul rând: „Luați-o mărunt!“

Peste drum de casa noastră trec
două cucoane în caporal, se fâlfâie,
una din ele fumează.
Așa e la noi pă Giurgiuleşti, ne omoară
precaşiul de!
Ascultăm la acordioane muzică sluță
şi ne batem cu palma pe burtă,
ăi noştri ca lorzi.
Eh! de-ar cînta Zaiadoc....
bîz. (Spune herică ce-ai bînt
de n-ai mai mîncînt
Am băgat vinul de la Greaca
şi-am mîncat boboi de fată
şi-am mîncat, boboi de fată
(ia-o mărunt.)



Despre interpretări pasionale

Literatura erotică de concert lipsește cu desăvârșire din paginile ori măcar cronicile publicațiilor de cultură. S-ar părea că un fel de cenzură subterană și pudibondă scopește cu ostinație punerea pe tapet a unor tendințe naturale ce au loc în miezul vieții noastre concertistice. Pentru că, de fapt, în România zilelor noastre se interpretează muzici cu multă, foarte multă pasiune. Ce-i drept, muzică *de cameră:* în filarmonici existând tendința opusă, a jucării unei frigidități intrate în rutina conjugală: Orchestra și Dirijorul vlăguindu-se reciproc sub bețigaș. Cu totul altceva se întâmplă, însă, atunci când un interpret-solist, să zicem un Pianist, întâlnește Claviatura în fața unei săli pline-ochi. Un cronicar sfidând cenzura amintită ar fi scris despre recitalul pe care l-am urmărit cu câteva zile înainte, cam așa:

„… și în sfârșit draperiile roșii ale Ateneului tremurară iar de după ciucuri apăru vedeta serii, un pianist lisztian, cu degete lungi și părul dat peste urechi. Cutia neagră îi reverberă nesimțit pașii, deasupra celor trei picioare desfăcute, ah!, vertical, pe rotițe. S-ar fi zis că un sicriu lăcuit scârțâie din adânc, însă pianistul, apropiindu-se cu îndrăzneală, dezveli motănește bijuteria ascunsă sub capac, în fața întregii săli și, într-adevăr, cu toții văzurăm ivoriul vărgat al claviaturii zâmbind cu molari infiniți spre tavan. Degetele profesioniste îndrăzniseră deja să atace piesa, cea mai scurtă, ca un fel de încălzire înaintea unui lung travaliu pe instrument care avea să ne țină cu răsuflarea tăiată preț de o oră și nouă minute. Fix. Policele (adică degetul unu, sau gros) ochise un «la» grav, undeva foarte jos, ca un geamăt, și corzile fremătară strâns în vreme ce dungile negre de abanos dimprejurul clapei oscilau într-un tril pervers…“.

Cam așa ceva. Ar mai fi urmat o scurtă sinteză a serii conținând, desigur, lucrurile pe care le-a posedat artistul – tehnică, velocitate-șuvoi, potență artistică, tumult ș.a. – și reacțiile publicului – doamne încântate, domnișoare năucite, adolescente cu bujori, copilițe cu degetu-n gură și, în fine, domnii care pianotaseră și ei, mărunt și-n ascuns, pe brațul fotoliului, într-un soi de mimetism fără obiect ce… dar mă rog, să trecem…

Absența (la noi a) literaturii care se țese în orice țară în jurul interpretărilor pasionale dăunează în primul rând artiștilor, aceștia încercând să pară mereu proaspeți în fața publicului, chiar dacă mai înainte cu cinci minute, o oră și în luna care precede recitalul au repetat aceeași chestie de zeci și poate sute de ori. Lipsa cronicilor la obiect îi blazează, le provoacă stări anxioase cauzând uriașe prăpăstii interioare. Rezultatul e de tip „tăvălug": la următorul recital vor fi și mai pasionali, exhibând spasmodic tot ce le permite arta, până la o vlăguitoare secătuire de snagă. Dacă nu vom crea un curent critic autohton în domeniu, nesatisfacerea în cronici a interpreților va duce la pervertiri ale noimei concertului, la recitaluri pentru psihopați de genul seratelor pentru un pianist și trei piane – Estonia, Doina și Yamaha – ori a trunchierilor aberante: „în prima parte veți audia muzica iar în a doua vi se va prezenta pasiunea pe care interpretul, într-un concert obișnuit, ar fi îmbinat-o cu armoniile".

Închei aici pentru că, pianotând pe tastatura computerului rândurile de mai sus, cu multă dăruire, am avut o spontană jubilație estetică. Mă scuzați…

Viermuşu' lui Racoviţă

De ani de zile mă amuz citind articole „comemorative“ sau „omagiale“ dedicate împlinirii unui număr de ani de la apariţia sau dispariţia unui compozitor. E clipa în care nu se ratează gonflarea personalităţilor, când aflu şi eu că Beethoven era „genial“, că Enescu „încă din primii ani…“, iar Cuclin „nu-şi merită uitarea“ şi „ar trebui făcut mult mai mult…“. Parcă văd buzele articlierilor scoţând astupuşul compozitorilor comemoraţi şi vărsând aer cald înăuntru, pentru o zi, înălţând răposaţii scriitori de muzici ca pe nişte montgolfiere pe care le vor recupera a doua zi de pe tăpşan, dezumflate şi, vai, lipsite pentru încă o perioadă de girul ditirambic al contemporaneităţii, secretat în plămâni ca tebeceul.

Personal, prefer statuia. Care nu mai comemorează, ci *se* comemorează, devenind momâia magiei gri a simulacrului şi a pompării de aer amintite. Tata îmi povestise că, vizitând nu mai ştiu ce peşteră din Spania, s-a întâlnit într-o piaţetă a oraşului patronim cu Racoviţă, aburcat solemn pe soclu într-o poziţie cam… de tablagiu. Aşteptând şesicu'. Palma stângă a savantului de pe Belgica se cobora până în dreptul prohabului unde – stupoare – nu se aflau zaruri ci chiar… da, domnule… acolo se tolănea, marmorean, un v-i-e-rr-m-u-şş.

Un viermuş mare.

Ce se întâmplase? Speologul fericise ibericii locali descoperind în peştera din apropiere o gâzuliţă târîtoare de stalacmită, pe care tata a şi văzut-o ulterior într-un muzeu: nu depăşea mărimea unei unghii de police. La scară monumentală – acuma ca să fim cinstiţi – şi Racoviţă o fi fost expandat cu

vreo doi coți, dar, orișicât, nu pe măsura descoperirii: animalul se revărsa de-a dreptul, pe laturile palmei. Moale și miriapod.

Cu gândul la viermușul taurin al lui Emil Racoviță, m-aș simți inhibat să scriu mânat numai de trecerea unor ani de la zămislirea ori darea de suflet a muzicienilor pe care-i iubesc. Gestul ar semăna cu un graffiti pe care l-am văzut undeva prin Irlanda de Nord și care suna cam așa:

TINERI DIN REGATUL UNIT!
INTRAȚI ÎN ARMATA REGALĂ!
ASTFEL:
VEDEȚI LUMEA LARGĂ!
CUNOAȘTEȚI OAMENI INTERESANȚI!
ȘI-I OMORÂȚI!

Bine, în cazul nostru, compozitorii cei interesanți sunt deja morți, dar scoaterea lor la iveală mi-ar apărea, mie personal, ca un fel de înmormântare în aer, o anacombă în care formolul îmbălsămător e înlocuit cu abur, aer cald ori hidrogen, în măsură a-i ține pe compozitori sus, în levitație zmească, pentru neuitare. Astfel, încet-încet, cimitirul aerian se umple și defilează deasupra mapamondului, cu Debussy deasupra Mării, Marțian Negrea peste Apuseni, la Izbuc, R. Strauss survolând Alpii iar Bizet luftând zburlit undeva deasupra Romei.

Și, la toată această paradă, de undeva din îndepărtata Spanie, se uită scrutător la cer, neînțelegând mai nimic, și viermușu' lui Racoviță.

O carte despre Saşa Skriabin

Boris de Schloezer a fost mai mult decât un apropiat al lui Skriabin (compozitor despre care aş vrea să înşir câteva gânduri în cele ce urmează). Sora lui Boris, Marina, a fost ultima soţie a lui Skriabin – aşadar cei doi proaspeţi înrudiţi au avut ocazia să se cunoască binişor, mai cu seamă că Schloezer terminase filosofia la nu mai ştiu care măreaţă universitate rusească, pe vremurile „albe“ ale imperiului, fapt ce l-a atras cu siguranţă pe compozitor, acesta trăind, la rându-i, într-o spumoasă şi înaltă metafizică proprie, destul de labilă în timp, dar îndeajuns de „trăită“ pentru a-i asigura scriitorului de sunete un mediu stimulator în care să existe creativ (şi productiv) ca artist. Skriabin nu a mai prins vremurile „roşii“, care l-ar fi împins, probabil definitiv, pe calea exilului. Cert este că în ultima perioadă, înainte de moartea stupidă (survenită de la o banală infecţie, în 1915) a muzicianului, prietenia lui Boris cu Saşa s-a adâncit, în aşa fel încât primul, după decesul prietenului, s-a aflat o vreme în Crimeea, retras din calea urgiilor anarhice ale istoriei. Acolo s-a consolat „activ“ scriind o carte: *Skriabin – artistul şi misticul*. Prima ediţie a apărut (dacă ţin bine minte din introducerea ediţiei engleze – 1987, *Oxford University Press* – pe care am parcurs-o eu) în Germania, în limba rusă, prin 1918. Deci la scurtă vreme de la scriere.

Sper să nu fi făcut vreo gafă istoriografică punând în context lucrarea: tot ce am acum la îndemână sunt doar nişte însemnări de lectură şi o memorie destul de ghiduşă; în tot cazul, ceea ce este important se află *în interiorul* cărţii. Un volum pe care orice editură cu profil muzical l-ar lansa ca eveniment: sunt destul de puţine lucrările-relatare, scrise de cunoscuţi ai marilor muzicieni, care să nu se rezume doar la anecdotică, aşa cum sunt totuşi interesantele scrieri (apocrife) ale Annei Magdalena Bach, ori romanul memorialistic *Ultimii ani ai lui Béla Bartók – adevărata faţă a geniului* de Agatha Fasset. Aş pune mai degrabă volumul lui Boris de Schloezer pe acelaşi plan cu năucitoarea lucrare a lui Geoffrey Payzant *Glenn Gould – mintea şi muzica:* autorul cărţii pe care o prezint aici nu povesteşte decât din întâmplare experienţa *trăită* alături de Alexandr Nikolaevici, concen-

trându-se – cu bun folos, zic eu – asupra celei *vorbite*. Sunt ore în șir de taclale pe care Boris de Schloezer le organizează nemțește, pe teme, de la ontologie la vicii și de la dreaptă-credință la satanism.

În felul acesta, aflăm de existența unui Skriabin ba coleric (cu moderație), ba cozeur, afirmând când monstruozități, când judecăți adânci: un artist suficient de sigur de menirea sa pentru a-și permite superficialități: *Îmi lipsește cultura generală, dar pentru munca mea acest gen de cunoștințe nu este necesar până-ntr-acolo încât să devin un specialist, ci doar pentru a mă orienta în toate domeniile și a evita riscul descoperirii Americii pentru a doua oară*. Și asta o spune un om care *se-ncredea infinit mai mult în ceea ce simțea intuitiv decât în orice fel de raționament*", drept pentru care, pe de altă parte, nici *nu era un cititor înrăit*. Probabil că dilema livresc-intuitiv se topise în timpul lucrului (anii despre care scrie Schloezer coincid cu perioada ultra-„extatică", a marilor Simfonii și a ultimelor Sonate pentru pian, așadar Skriabin își întorsese demult fața de la chopinăriile primei perioade), observând că *libertatea și adevărul sunt incompatibile;* se pare așadar că încrederea în „magia" propriei sale intiuții luase locul unui discernământ, poate just, dar steril în ordinea creației.

Dacă se poate spune așa, Skriabin era golul următor unei „luări în proprietate", un posedat fără posesor precis, care preferă focul credinței conștientizării depline a obiectului acesteia: *referirile sporadice ale lui Skriabin la puternica* (totuși – *n.m.*) *sa credință trimiteau mai degrabă la Tatăl decât la Christos*, în vreme ce *sentimentul vinovăției îi era cu totul străin*. Compozitorul se afla, ca și Enescu de altfel, mereu străbătut de un „freamăt continuu" care, într-un fel sau altul, trebuia să țâșnească. Tocmai acomodarea acestei supradimensionate platoșe vitale cu lumea, dar și cu transcendența, face de înțeles „demiurgia" sa uneori revoltătoare: în gândurile lui Skriabin, până și Dumnezeu este modelat, recreat (sic!), pentru a fi pus de acord cu energia sâcâitoare dinlăuntru. De aici și unele sentimente puternic conturate în Skriabin, „păgâne" (sau chiar, am putea spune noi azi, new-age-iste): *Ceea ce percepea Skriabin erau ondulări și curente, palpații și trepidări, bucuria ondulatorie a forței creative cosmice în care el se afla scufundat și cu care se unea*.

În virtutea acestei energii misterioase cu care se simțea hăruit, felul de a gândi al lui Skriabin tolera și binele, și răul, aflându-se deasupra lor: orice poate fi redimensionat, căpătând alt înțeles, în cadrul acestei nebuloase. *Oare faptul că acest mister mi s-a relevat mie nu dovedește cu asupra de măsură că eu și nimeni altul am puterea să aduc împlinirea lui?* – se confesa Skriabin lui de Schloezer care, în rândurile următoare, comentează: *Unii mistici dobândesc înțelepciune prin introspecție. Absorbiți în ei înșiși, aceștia judecă totul prin intermediul propriului psihic. „Eul" lor este calea care-i duce spre cunoașterea lui Dumnezeu, a lumii.* Dar nici răul, cum am spus, nu este dat la o parte din inventarul necesar împlinirii experienței mistice: Din această regiune sumbră, Skriabin se inspira pentru lucrul său: *Este un fapt de netăgăduit că vastul și complexul său intelect căuta, măcar într-o anumită zonă a ființei sale, contact cu satanismul. Acest element diabolic, indiferent dacă îl privim dintr-un punct de vedere metaforic ori mistic, îl tenta pe Skriabin din când în când; îi plăcea să-l scruteze, curtând pericolul de a eșua într-însul.* De aici probabil și măruntele vicii față de care Skriabin se arăta destul de tolerant și în care, tot sporadic, se complăcea: (înainte să compună simfonia *Prometeu*) *Skriabin susținea uneori că se poate câștiga o efemeră libertate în vin. Compozitorului îi plăcea să bea într-o companie plăcută, în același timp manifestând o evidentă toleranță față de toxicomani, cu atât mai remarcabilă dacă ne gândim la delicata lui sănătate.*

În dicționarele de muzică se scrie despre Skriabin-misticul mereu cam același lucru: „băiatul era pierdut în teosofii, muzica lui (cea din a doua perioadă, «prometeică») venind tocmai dintr-o astfel de transportare misterioasă" în care, deduc eu, compoziția avea rolul unui element psihopomp: un cărăuș al spiritului muzical, al muzicalității skriabiniene, către metafizica pe care, la un pahar de vin și în compania lui Boris de Schloezer, muzicianul o tatona verbal. (În acest sens, am găsit în cartea pe care o comentez „un motto al lui Skriabin" – cam banal, dar semnificativ, venind în sprijinul afirmației anterioare: *Din viața noastră prezentă, spre o alta, prin artă).*

Numai că, pentru cei care vor să afle mai în amănunt ce-i cu mistica respectivă, sfârcul de cauciuc al dicționarelor nu este îndeajuns. Și nici exegezele târzii, ale celor care nu l-au cunoscut pe muzician: aici îmi vine

în minte o carte pe care n-am apucat decât să o frunzăresc într-un *bargain bookstore:* Manfred Kelkel, *Alexandr Skriabin – viața, esoterismul și limbajul muzical al operei sale*. Așadar numai lucrarea lui Boris de Schloezer te duce aproape de sursă, prezentându-ți o fotografie fidelă a compozitorului, numai că în negativ. Ce vreau să spun cu asta: într-o poză normală, portretul muzicianului ar fi fost compus în primul rând din luminile operei componistice și numai în zonele de clar-obscur, sau deasupra capului, ca o întunecată tiară, s-ar fi aflat acel pospai mistic. Așa, citind rândurile lui Schloezer ai în față un chip înnegrit, apărut ca dintr-o lume transcendentă, în irisul căruia abia distingi sclipirile pământești ale unui muzician trăind printre oameni, scriind *pentru aceștia* și, nu în ultimul rând, murind asemenea lor. Desigur, nu este o critică-verdict adusă cărții lui B. de Schloezer, ci o simplă remarcă, autorul neavând pregătire de muzician, ci de filosof.

Dar poza în negativ are farmecul ei întrucât Skriabin-misticul nu se aseamănă compozitorului-Skriabin (riguros, școlit, calculat…), fiind un personaj plin de teribilisme, pe care le pune fără jenă pe tapet, totalmente încredințat de valoarea lor: *Skriabin credea în mod absolut că realizarea acestei lucrări* (e vorba de compoziția *Mysterium*, nefinalizată) *ar duce negreșit la un colaps de proporții cosmice și la moarte universală. Desigur, este vorba de o trecere într-o altă dimensiune a actului artistic, absolut fără precedent*. De aici și indiferența lui uranică, de dumnezeișor – în subordinea Celui de Sus, dar nu mai puțin un demiurg – ținând de un soi de Pantheon teratologic: *Pe Skriabin nu-l interesau de fel precedentele în ordine temporală, privindu-se pe sine ca pe o figură solitară, sălășuind în afara istoriei – o excepție mistică*. Ba, chiar mai mult, *datorită puterii sale intuitive, compozitorul credea că reușise să descopere ceva (misterul) ce făcea inutil orice efort profesional de natură istoriografică*.

Așadar, cartea lui Boris de Schloezer, pe care am comentat-o succint în acest articol, relevă un Skriabin nu atât coerent în idei, și nici așa de interesant în acest sens pe cât lăsau să se înțeleagă notele biografice. Ceea ce nu înseamnă, însă, că mistica imanentă a compozitorului, așa cum și câtă a fost, nu a avut rolul ei benefic pentru componistica skriabiniană: de îngrășământ. Azotat.

Improvizație despre extaz (I)

Și uite-așa, în noaptea de Anul Nou mi-am adus aminte de unul dintre acei compozitori contemporani din opera cărora am învățat imens și de care mă simt atașat oarecum visceral: Skriabin (mai sunt, într-un triunghi al preferințelor, Bartók și Enescu).

Ceea ce știm cu siguranță despre Skriabin este că el a fost obsedat de *transfigurare* (ca apoteoză a extazului) dinainte de primenirea stilului (v. Sonata a V-a pentru pian). Rusul își găsise în aceasta un temei, un scop în dosul căruia se menaja de persistența unui roi de întrebări inutile, inhibante și pierzătoare de timp, de care nu scapă nici „ne-aleșii". Așa cum cheferistul sechestrat de salariu într-un canton se uită în lungul șinelor ros de întrebarea „Ce e trenurile și unde merge ele?", așa și Skriabin ar fi putut să-și încurce lucrul cu întrebări cantoniere, de acar: „Ce e clapele și la ce sună dânsele?". Cheferistul își răspunde, poate, ieșind din tură și bând ca un apucat, urlând apoi nevestei ultima revelație: „Trenurile e aia unde merge ele, tâmpito!!!". Skriabin însă, mizând pe cartea extazului și a transfigurării, își găsise de la bun început o țintă, iluzorie în fond, dar rodnică în pustiul melancoliei (rusești) de zi cu zi: el își închipuia că muzica pe care o plăsmuiește va duce, subit, la transformarea întregii omeniri, ca printr-o magie, pe care el, alesul, avea să o oficieze și, de aceea, strădania lui nu va putea fi împiedicată de capcanele vreunei umori înlenevitoare. Astfel, pe cât de zburătăcit era în gândire, pe cât se lăsa pradă unor efuziuni verbale vag delirante, pe atât era Skriabin de „neamț", de tipicar în compoziții. Studiindu-i ultimele cinci Sonate pentru pian (ale perioadei finale) cu instrumentar clasic (tema I, punte, tema II, dezvoltare…) nu am reușit să aflu atâta ambiguitate (rod al unei poetici elaborate) încât disecția muzicologică să mă apropie mai mult de compozitor. De aceea, am încercat să citesc arta lui Alexandr Nikolaevici cu „ochelari de extaz", care apropie transfigurarea și încețoșează prea multa claritate formală a muzicii.

Ceea ce am văzut, bineînțeles, nu poate fi mărturisit decât ca impresie. Subiectivă cât cuprinde (de aceea am și scris în titlu cuvântul „improvizație").

Cred că A. N. Skriabin înţelegea prin extazul provocat de muzica *lui* o stare de ieşire din timp, un fel de asumare a *limitei* dintre un tărâm al muzicii sale „de aici" şi un altul, visat, „de dincolo", adică al transfigurării (nu cred că Skriabin gândea transfigurarea ca pe un fel de colaps *definitiv*, ori autolinşaj beatific). Nu cunosc decât doi compozitori ai stării de limită; dacă la Skriabin ea devine teleologie, fiind asumată total, la celălalt compozitor, care este Bartók, „starea de limită" nu este un *passe partout* al extazului ci al *stranietăţii*. Din păcate nu ştiu unde şi când Bartók a afirmat că „muzica trebuie să fie virilă şi stranie" (cunosc această propoziţie de la fostul meu profesor, compozitorul Richard Bartzer care, predându-mi în cadrul lecţiior de armonie „axa tonală" a lui Bartók, a pomenit şi câteva idei ale compozitorului, culese probabil din reviste muzicale germane) şi, mai mult, nu-mi dau seama prin ce alambice şi-a filtrat muzicianul gândurile pentru a ajunge aici. Cert este faptul că, din clipa în care a început să aplice „axa tonală" în compoziţii (prin anii '20, dacă nu mă înşel), Bartók într-adevăr a conceput o muzică deopotrivă „virilă" şi „stranie". Într-un singur loc, însă, „stranietatea" nu pare însoţită mereu de complementul „viril" şi, în acelaşi timp, creează aceeaşi stare de „limită" de care scriam înainte: este vorba din prima parte, *Andante tranquillo* din *Muzică pentru coarde, percuţie şi celestă* sau, mai poetic spus, *Zene húros hangszerekre, ütköre és celestára*.

Dar ce înţeleg prin „stare de limită": ea nu se referă la prelungirea unei clipe aparţinând, în mod fatal, intermediarului (apuci o sapă în trei ore sau dezbraci o femeie din priviri până te roade andropauza). De acest înţeles al limitei-ca-stare s-a uzat şi răs-uzat în artele vizuale; de asemenea, cu armonii ticluite, va fi încercat să-l transpună muzical şi Wagner, în *Tristan şi Isolda*. Limita dintre muzică şi transfigurarea la care Skriabin ţinteşte să ajungă prin stări extatice se situează acolo unde ceea ce se aude pare deopotrivă ceva mărit la microscop şi *şi* parte a unui întreg pe care nu-l putem cuprinde de mare ce e, dar cu care muzica se află într-o legătură organică al cărei înţeles ne scapă.

Cu siguranţă, toate aceste cuvinte sună impresionist, a film franţuzesc psihologizant în care personajele oficiază misterioase cumpărături (morcovi,

ţelină, arpagic) şi fumează cu ochi mici ţigări pe care le gâtuie de nenumărate ori în scrumieră. Şi aş ajunge imediat şi la replicile rare dar cu adâncime – „Bonjour Michel“, „Bonjour madame Pinnet!“ – şi la viorile triste de pe coloana sonoră, dar trebuie să-mi justific imaginile comise mai înainte.

Improvizaţie despre extaz (II)

sau: „O lume ca nelumea“

Tot gândindu-mă cum să transform o „Improvizaţie despre extaz“ într-o formă (lucru solid, construcţie), mi-am adus aminte de o nuvelă a lui Eminescu, *Archaeus*, din care am şi preluat câteva cuvinte pentru subtitlu. Şi acolo, şi în speculaţiile mele despre extazul skriabinian, există teoria lumilor mici în care mişună galaxii şi a lumilor mari care au dimensiunea unui glonte. Spuneam că muzica lui Skriabin secreta extaz tocmai în astfel de momente: acelea în care teama îmbinată cu un soi de respect pentru necunoscutul ce dă târcoale firilor înclinate spre anxietăţi metafizice (englezii au cuvântul *awe*, care exprimă foarte bine această stare) ne contopeşte cu trup şi suflet într-o normalitate care este suma echilibrată a unei frici milenariste în faţa universului ce-ţi cade-n cap şi o alta, inversă, pe care nu o pot descrie decât aşa: te uiţi cu microscopul la o celulă care-ţi şade în deget şi-o-ntrebi dulce:

– Eşti canceroasă, nu eşti canceroasă, eşti… ?

În felul acesta văd eu extazul rusului, aşa cum l-a schiţat în partiturile ultimelor cinci Sonate pentru pian. Dacă, firesc, te extaziezi în faţa universului sau a vieţii misterioase din propriul tău trup (într-un cuvânt: în faţa făptuirii lui Dumnezeu), a încropi, artificial, prin artă, acel demult visat/cunoscut catharsis presupune, deduc eu studiind muzica amintită, convergerea persistenţei acestor tipuri de extaz într-o lucrare-talger, care să le împletească armonios pe amândouă.

Bun, dar aceasta nu înseamnă că oricine ascultă Skriabin se regăseşte subit într-un Eden estetic, adică îşi iese din haine şi, în puţa goală, se lasă pradă extazului. Ba! Skriabin dă de înţeles că numai *interpretat* la propriu este el de cunoscut în adâncime. Şi nu numai că dă de înţeles, dar nici… eu, până nu m-am chinuit să refac traseele mâinilor lui pe claviatură (adică interpretându-i, cât de cât, ultimele Sonate), nu am crezut că teoriile sale despre extaz („ce cuvânt!“, ziceam, „ce cuvânt!“) ar avea vreo noimă. Muzica lui Skriabin este, dincolo de ceea ce se poate releva cu instrumen-

tar muzicologic clasic, o *comoară temporală* iar Skriabin un mare maestru nu (atât) al sunetelor, ci al timpului. Spre deosebire de sunet (mai democrat), timpul nu se lasă „auzit“ *bine* decât cu degetele.

Dar ce legătură, mă voi întreba eu pe mine însumi, are această măiestrie ascunsă a lui Skriabin cu „o lume ca nelumea“? Ei bine, tocmai aici, în „auzul pulsatil“ se petrece acea contopire extaziantă, acel echilibru între doi munți la fel de mari (cât glontele lui Eminescu) și care ar vrea să încline o aceeași câmpie. Pentru că, pur și simplu cântând la pian (lucru îndeobște nespectaculos atunci când ești propriul tău public) și interpretându-l pe Skriabin, ajungi să „auzi cu degetele“, senzație-progenitură a faptului că percepi pulsațiile atât cu urechea, cât și cu mâinile, ajungând, cu adevărat, la acea sincrezie despre care a dat seamă așa de bine Nichita Stănescu într-una dintre *Elegii* (aceea cu *Sunt bolnav…, ochi-timpan…, papilă mirositoare…)*. Și astfel reușești să te instalezi în geografia extazului skriabinian.

Încape într-un glonț mărunt cât universul.

SCURT P2: am scris ultimele două articole într-o singură zi, după ce, luat cu treburi, nu mâncasem 24 de ore. De aceea am și preferat să „improvizez“. O construcție riguroasă m-ar fi adâncit, din pricina concentrării, într-un ulcer de om rătăcit definitiv în perfecțiunea labirintică a unei piramide. Ca să nu mai spun nimic despre lectura zilei, în care, famelic, am apăsat aproape la întâmplare pe claviatura cu idei: *Cartea de la Gura Zlata* de Titus Popovici.

Iată un fragmențel: *Astfel stârnită, foamea devenea năpraznică; în clipa aceea se ivea, pe o scândură bine lustruită și spălată, rasolul: un morman de știucă, lin, somotei, crăpcean, văduviță, biban, caras, însoțit de mujdeiul de rigoare. Ne ofeream bucățelele preferate: eu, de pildă, nu mă omoram după știucă fiartă…*

Mume, Pelasgii, pietroaie uranice

Cred că orice artist român a trecut şi printr-o perioadă de preistoriomanie, de scormonire a miturilor şi folclorului autohtone, crezând că, în urma acestei imersiuni în densuşianisme, potenţa sculii creatoare (fie dânsa creion, pian sau pensulă) s-ar învârtoşa de sentimentul continuităţii. Adică nu Popescu scrie, ci un arimasp din secolul ăsta, slujind druidic între faclele vâlvătaie ale unor ţigări Camel. Şi nu e Popescu cel care vâră muzici în portativ, ci tracul Orfeu, al cărui continuator, fără dar şi poate, acest umil succedaneu contemporan este. Şi totul se petrece, atunci când artistul e cuprins de o atare boală, într-o geografie animistă şi doldora de simbol. Dacă-i spui celui suferind de tracoză că pleci la Botoşani, faţa i se iluminează iar buzele-i vor murmura imediat, cotropite de sânge: *Ah, veşnica atracţie a Septentrionului!* Sau, dacă te plimbi pe Splaiul Independenţei, scrutezi Dâmboviţa şi te simţi bine, afli de la el că de fapt retrăieşti, undeva în abisurile fiinţei tale, peripluul argonautic ori nu mai ştiu eu ce pelerinaj iniţiatic.

Fazele bolii protocroniste sunt în general cam aceleaşi. Mai întâi se produce contaminarea: o carte nimerită în mâna unui neştiutor îl transformă pe acesta în personaj romantic – ftizie + păr-în-vânt (numai că măciucă) –, închizându-l temporar în budoarul *Terrei Mater*. Ieşirea se petrece în cea de a doua fază în care personajul, ceva mai informat, ţine să emoţioneze până la umezire urmaşele Babei Dochii şi să recomande prietenilor literatura mitosofică, în urma contractării unei disfuncţii patologice pe care tracul Freud, dacă şi-ar fi cunoscut originile, ar fi numit-o, fără dar şi poate, „Complexul Badea Cârţan". În fine, boala se sufocă puţin în momentul în care artistul începe să caute şi scrierile străine asemănătoare, dar sucombă greu, pentru aceasta neexistând nici un gâde îndeajuns de iscusit.

Ştiu toate aceste lucruri întrucât şi eu am suferit (cred că toată adolescenţa) de aşa ceva, extirparea bolii producându-se târziu, în nişte împrejurări pe care le voi descrie în cele ce urmează. Cu ani în urmă, culegeam folclor muzical în Basarabia (raionul Călăraşi, satele Temeleuţi,

Vâlcineț și Peticeni, adevărate vetre geto-slavice). În ultimul sat, directoarea școlii ne-a îndrumat spre locuința lui nea Ionică, un moș care își făcuse în timpul războiului, dintr-un cartuș de alamă, un fluier pe care îl mânuia cu destulă îndemânare. Noi, folcloriștii, căutam bineînțeles să înregistrăm tot ce-i mai vechi, mai tezaurizabil, așa că l-am rugat pe „informator" să sară peste romanțe și rițănțopuri și să sufle-n țeavă oful străbunicii, dacă-l mai știe. Așa că, după ce am înregistrat câteva superbe doine, l-am văzut pe fluieraș cum cască ochii, într-o misterioasă revenire de memorie:

– Aiasta-i da care v-o spui eu acu' carevasăzică veche și mai mult nu se cântă anume. Îi zișI „FOCȘOR". Se dansa când eram eu copchilandru, cu niști pășituri șudati-șudati-șudati, cu mânili așa…

O mare rocă, rostogolită din stratul mumelor, mi s-a oprit în gâtlej: ceva vechi, nemaicântat, focul prometeico-arimanic, ah!, dansul ritual, călcătura ciudată! Misiunea mea de culegător își aflase împlinirea. Dumnezeule! Să cânte nea Ionică!

Ce a urmat a fost dezamăgitor: o melodie pătrățoasă, cu repetiții obositor de simetrice, în care toată construcția mea de cunoscător într-ale României păgâne își fierăstruia gâtul. Așa că am întrebat:

– Bine, bine, nea Ionică, da' de ce-zice „FOCȘOR"?

– Ei, „focșor"… așa-i zișem noi mai ușor pe moldovenește. Îi zicea foxtro', da' aiasta nu se mai cântă de mult tare.

Așa am scăpat eu de boală.

De jale

În 1987, către toamnă, am plecat cu un bun prieten la vila scriitorilor din Bistrița-Năsăud, la Valea Vinului. Urma să ne înrolăm amândoi, imediat după sejur, în armată, care-cum, răcănei de București doritori să-și umfle piepturile cu liniștea deloc cazonă a Munților Rodnei. Acolo am aflat amândoi, în urma unei experiențe de neuitat, ce-nseamnă de fapt, *să cânți ca românul la necaz*. Mai ales eu, muzicantul. Experiența nu s-a petrecut în urma vreunui contact cu minerii locali, ardeleni pestriți, urmași ai pușcăriașilor de pe vremea Mariei Tereza, împinși la marginea Imperiului să lucreze în subteran pentru cauza chezăreii crăiești. Nu, tot un geniu orășenesc a fost cauza revelației, și nu oricine, ci însuși graficianul Florin Pucă, sosit pentru prima dată acolo.

În felul acesta am petrecut cele mai frumoase după-amiezi și seri ale vacanței pre-cătănești, bând șpritul amfitrionului improvizat și acompaniindu-l în cântări care mai de care. La început, Pucă, aflând că prietenul meu e pe jumătate neamț, ne-a învățat un „imn", ceva foarte serios, o melodie pe care mai apoi am fredonat-o zilnic. Neștiind săsește, o reproduc în notație regățeană: *Ale rozăn știncăn / Doh di matrozăn știncăn auh;* cu repetiție, bineînțeles. Ceea ce înseamnă, într-o traducere suavă, că toți trandafirii put, dar mateloții put mai rău. Următoarele două versuri, compuse de Pucă în românește, nu le mai reproduc. Începeau cu „te bag…", terminându-se cu „… și-n cur".

Dar nu ăsta-i cântecul de jale (sau cum se spune prin Maramureș doinei – *horă de om lipsit*) pe care l-am auzit, edificându-mă printr-însul asupra necesității și funcției sale de purgativ sufletesc. Pucă era, sărmanul, cu un picior în groapă la propriu, fiind recent amputat de stângul și purtând o proteză de lemn cu cheutoare-șurub în dreptul genunchiului. Așadar îi era tare greu să se deplaseze, chiar folosindu-se de cârje. De obicei săream noi într-ajutor, înlesnindu-l să scape de șprițurile de peste zi. Numai că, într-o luni, a rămas singur-singurel o după-amiază întreagă, soția lui fiind plecată la cules de ciuperci în vreme ce noi, virtuali soldați ai patriei socialiste, mâncam în pași munții de prinprejur, obcina, steiul…

La întoarcere, Pucă ne-a povestit drama prin care trecuse în timpul zilei. Ore în şir nu văzuse nici un scriitor dintre cei în pensiune căruia să-i fi putut cere ajutorul. Iar vinul de Târnave, botezat binişor cu apa minerală (*borhut*, cum o numesc localnicii) recoltată de la un izvor din apropiere, cerşea sâcâitor grabnică eliberare din băşica udului. Aşadar, văzând că nici un cărturar nu mişcă aerul casei de odihnă, Pucă a-nghiţit în sec, hotărît să rabde urgia ca un român adevărat. Aşa c-a-nceput să improvizeze de jale, ieşindu-i din „of“ o catrenă de toată frumuseţea, demnă de marile culegeri folcloristice ale României:

Zis-a Ionu' Lenuţii:
M-aş pişa da' n-am condiţii,
Că Partidu' ne-a creat
Doar condiţii de căcat.

Concempărări miuzic

Contactul meu cu muzica nouă s-a petrecut, în primul şi-n primul rând, la nivel teoretic: studiind cu metodă disciplinele clasicizate ale muzicii (armonie, contrapunct, forme, orchestraţie, tehnici de compoziţie…), am ajuns la capătul istoriei lor, vrând să văd ce s-a mai petrecut cu toate aceste minunăţii de la un moment dat. Aşadar, în general, mai întâi am auzit de „-isme“ şi abia mai apoi, împrietenindu-mă cu muzicanţi, am ajuns să şi ascult muzici concrete, aleatorice, dodecafonice, integral-seriale, minimaliste, să fac urechea pâlnie de vărsat într-însa compoziţiuni scrise în notaţie proporţională, programate pe computer ori concepute ca simple happeninguri. Venind dinspre *teorie* spre *muzică,* mi-a fost mult mai uşor să pricep, cât de cât, ce se-ntâmpla în aerul dintre mine şi interpreţi, ori dintre mine şi casetofon, atunci când căutam să mă delectez cu muzici proaspăt scrise. Şi dacă oarece am priceput, nu înseamnă că întotdeauna mi-a şi plăcut, sentimentul general fiind (deşi subiectiv în mare măsură) că miezul muzicii contemporane, în pofida diversităţii sale, aparţine lumii cititoare a unei reviste inexistente dar care, dacă ar apărea, cu siguranţă s-ar numi PLAYHAND, sigla fiind capul unui iepuraş cu iscusinţă sufocat într-o mănuşă cu trei degete.

Desigur, despre elitismul ori mai degrabă inaccesibilitatea muzicii noi s-a mai discutat – până la borîre de tălpi, cu galoşi cu tot. Aşa că nu mă apuc eu să fac ordine în ograda contemporaneităţii, nefiind nici compozitor, nici critic şi nici măcar licenţiat în vreun fel în muzici. Ceea ce pot însă face este să-i trag o taclală, sârguincios înregistrată de stilou, să povestesc ce am văzut cu ochii de-a lungul anilor în care m-am mişcat în perimetrul componisticii contemporane, apropiindu-mi sumedenie de compozitori şi tocând, cu destul folos, kilometri de vorbe.

Ceea ce m-a contrariat de la bun început a fost o religiozitate disproporţionată dedicată artificiului / dispoponată dedctă aficiuui / dispontă decă afciu / dipotă deă afcu. De exemplu, tehnica asta, transpusă aici, de mine, în litere, se numeşte „tehnică de filtru“ şi ne-a predat-o, mie şi unui

prieten, cu entuziasm și timp de aproape o oră, decanul facultății de muzică al Universității „Rubin“ din Ierusalim, compozitorul Mark Kopytman, în cadrul unor cursuri internaționale de compoziție. Și asta n-ar fi nimic, dar fiecare procedeu asemeni acestuia e pe băț și deci poate fi supus canoanelor specifice teoriei chibritului: de unde începe filtrarea (sunetelor)?, care-i algoritmul acesteia?, e liniară?, progresivă?, regresivă?, mixtă? – ori se face aleatoriu, în interpretare? Dacă e ceva aleatoric, atunci care-i gradul de control?, care sunt limitele arbitrariului?, există o predeterminare a parametrilor în care se poate interveni? Etâcî, etâcî…

Mie acest gen de analiză, ori descriere, îmi dă dureri de burtă. În loc să mă simt în toiul unui dialog între artiști, am impresia că asist la un curs de dinamica fluidelor: dacă țeava dă paișpe suportă cinci curburi corespunzătoare, intensitatea valvulară a lichidului X din ecuația IIb încetează să mai necesite o marjă de eroare între bucla 3 și bucla 4 iar unghiul curbei, fiind de, respectiv, 28° la o conductă cu Ø24”, 2y = cu… Și, e adevărat, în felul acesta, berea ajunge în secția de îmbuteliere lin, ca Someșul, Mureșul și tustrele Crișuri. Numai că muzica se revarsă în sala de concerte și, după ce ai ascultat și băgat la căpățână una dintre tehnicile astea, măiestrit materializată de compozitori, de obicei degrabă te și saturi de ea.

Bineînțeles, muzicienii care predau tehnicile de acest gen prin conservatoare au întotdeauna grijă să spună că, dincolo de artificiu, există și „transcendență“, pata-metafizică, filosofii și alte chichițe ce țintesc Absolutul. Personal, mă îndoiesc profund că muzicienii care propovăduiesc teoria chibritului (cursul lung) cu entuziasm misionar ar avea o adevărată aplecare spre astfel de zone. Dar cine poate ști…

Nevoia de substanță și mesaj „adânci“ face ravagii prin Vest. Unii, pentru aceasta, se declară *guru,* alții sunt „stihiali“ ori „esoterici“ iar o altă categorie împușcă religii și culturi muzicale de pe mapamond și, după ce vârâ-n computer sau numai pe circumvoluțiune ghiotură de informații venite, să zicem, din geografiile ortodoxe, se convertesc și freacă ridichea ascultătorilor bușbeizați din Occident cu pravoslavnicia lor de bâlci. Există un muzician dintr-acesta, în mare vogă acum, pe care l-a trăznit în moalele

capului taman bizantinismul simfonic. S-a convertit cu scandal la dreapta credință, dând interviuri savante în ziarele de tiraj și pozându-se în atitudini patetic-visătoare, cu icoane teofanogrecești pe piept peste care revarsă bucle-bucle o mare de păr dürerian. Iar muzica lui… un șir de transpoziții otova, copieri instrumentale ale cântului vocal bizantin, diafan pedalizate în ison orchestral.

Mai există un caz asemănător, în Lumea Nouă. L-am urmărit în cadrul unei conferințe despre lucrarea sa vocal-simfonică *Psalms of These Days*. Așadar *psalmi*, treabă cu încărcătură, de substanță. A început prin a distribui în sală copii ale lucrării. Astfel, aruncându-mi ochii pe portative, mi-am tras buzele a rânjet de cum am citit, în lista de instrumente (cocmab opkecmpa, cum ar zice rușii), indicația organologică *honking toys* – cu alte cuvinte, acele rățuște, pisoi, cățeluși de gumă care, prin savantă presare, fac același zgomot și pentru mac, și pentru miorlau și, bineînțeles, și pentru hammm. Asta n-ar fi nimic dacă, la puțin timp după ce și-a început speech-ul, venerabilul american n-ar fi explicat, preț de vreo cinci minute, cum i-a venit ideea cu gagabâzmiaurile alea. O dizertație jalnică, în care se combina semnificația *psalmului* cu teoria chibritului, în înfățișarea mai sus amintită.

Închei aici lista maladiilor și descrierea cazuistică a simptomelor acestora. Alte tare ale componisticii contemporane vin să împlinească sumarul acelei reviste pe care o imaginam: PLAYHAND.

Despre americani și muzicile lor

Mi s-a întâmplat adesea să nu pot discuta deschis cu muzicieni – ca să zic așa, *consacrați* – despre cultura muzicală a Americii de Nord. Yala încuietoare nu-mi aparținea, nu eu eram cel care o interpunea discuției, ci partenerul de dialog, eu fiind doar acela care, dintr-o rău înțeleasă politețe, mă simțeam obligat să fabric lăcătușerește o cheie potrivită pe care s-o vâr în lăcașul practicat cu iscusință de interlocutor în chiar miezul conversației. Dar, de la o vreme, am început să mă satur de-atâta pudibonderie și eufemiseală și s-o spui p-aia dreaptă, supunând cu delicatețe înzăvorîrea pomenită afectatelor mele lovituri de topor.

Dar să mă explic: argumentul muzicienilor mai înainte pomeniți era, mai întotdeauna, de factură (sau făcătură) impresionistă: „Americanii sunt: țopârlani, neamuri proaste ale nobilei Europe, maeștri ai subculturii; «să fie la ei, acolo, cu jazzul lor»; muzica americanilor, de fapt, au făcut-o negrii versus muzica negrilor din America au făcut-o albii". Bineînțeles, mă refer la cultura muzicală a Lumii Noi care se trage și dintr-o *tradiție*, oarecum adolescentină, e drept. Așadar nu pun în discuție ce s-a făcut acolo, în „State", ca o inedită continuare a meloiudeo-creștinismului europenesc (adică tot ce poate fi spus, dintr-o suflare, prin cuvintele Copland, Crumb, Cage, Ives ș.a.). Este vorba în primul rând de improvizație și, mai apoi, de compoziția muzicală ce s-a inspirat din această abilitate a plăsmuirii unor forme de timp și sunet *on the spot*.

În primul rând ar fi de spus că, îndărătul meșteșugului armoniei, pe care muzicienii de jazz l-au primenit (și încă o mai fac) până la rafinamentul de care, în trecut, numai maeștri de talia lui Debussy, Wagner sau R. Strauss au fost în stare, improvizația (mai ales din anii '60 încoace, odată cu lansarea stilului *free*) a reprezentat și panoplia unor muzicieni de calibru mare (sâneți, doborîtori de urși, flinți și pușcoci) ce totodată au plăsmuit și *timpul muzical* în forme nemaiauzite. Muzicienii despre care scriam la începutul articolului tocmai pentru acest lucru par a nu avea simțire, dar – lucru mai grav – nici metodă de studiu. Cred că de aici vine și respingerea (ori

intoleranța, sau măcar indiferența) amintită. Bineînțeles că un compozitor megașcolit, care se zbanghește la țesături sonore complicate, în partituri dense, cu ușurința cu care ar frunzări un rapidist *Gazeta Sporturilor*, nu are organ pregătit pentru așa ceva: minunății – i-auzi! – create pe loc, după principiul „cum vrea mușchii".

Nu am loc să fac aici așa cum se cuvine aporia (în sens de ditiramb) improvizației *free*, dar cei de dincolo de ocean nu numai că nu se dedică muzicii studiindu-și (ori consultându-și) mușchiulatura, dar au un sistem de cenzură la fel de riguros (doar că nițel diferit) ca al oricăror muzici compuse urmând rețeta *canonului*.

Această cenzură vine de la:

Cabinetul Unu: ocolirea clișeului (știți ce greu este acest slalom printre formule superfrecate de antecesori?).

Cabinetul Doi: armonizarea cu ansamblul (ceea ce este o treabă creatoare de calviție și grizonări premature, câtă vreme, totuși, *se improvizează*).

Consiliul Culturii și Educației Socialiste: maleabilitatea stilistică (tot în ansamblu, când fiecare ar improviza mai ușor în damblaua lui). La toate acestea se adaugă mărarul dialogului muzicii „vamped" cu propria tradiție (adolescentină, cum spusei) și cu tradiții înrudite, de gradul doi: europeană și, mai ales, africană. Ceea ce atrofiază grav de tot mușchii pomeniți, dând substanță întrupărilor sonore. Nu mai pomenesc de profesionalismul, virtuozitatea, sensul mistic pe care-l dau lucrului lor și regimul de muncă la care s-au supus marii jazzmani (de la Miles Davis, Stan Getz, Winton Marsalis, Cecil Taylor și Ed Blackwell la Chick Corea, Oscar Peterson și John Coltrane – de-a valma), indiferent de stilurile prin care au ales să se exprime.

Dar ceea ce mă irită cel mai mult este goma savanților muzicii grele, pe care o afișează atunci când vine vorba de piesele „pop" care se trag în mod vădit din tradiția americană a improvizării. În general, aceștia le taxează drept melodioare de doi bani, kitschiste, care vin și dispar. De parcă efemeritatea ar fi un criteriu estetic: ce rămâne e bun, ce nu – vax albina,

giugiu-mugiu, mai bine n-ar exista. (Să le aduc eu aminte de poeţii din trecut care scriau versuri pe petale de flori iar apoi le lăsau să alunece pe râu în jos?)

Dacă n-ar exista Complexul Istoriei, aş îndrăzni să pun faţă-n faţă melodiile (nemuritoare!) ale lui Schubert, cel din lieduri (şi nu mă refer numai la ciclul mai simpluţ *Die Schöne Müllerin)* şi – să zicem – deja agasanta (deşi frumoasa) melodie *I Will Always Love You*, interpretată de uriaşa cântăreaţă Witney Huston. Ce vedem: clişeu şi ici, şi colo. Nivelul de complexitate al armoniilor, cam acelaşi. Interpretarea (să zicem, pentru Schubert, Barbara Hendricks): *erste Klasse* şi într-un loc, şi-n celălalt. Versurile, adesea, la fel de tâmpite (ceva în genul cunoscutelor rânduri: „Vânătorul o vede / Ah! el o vede / La ea se repede / Oh! cu amorrr!"). Din punct de vedere componistic, nenea ăla care a scris piesa pentru *The Bodyguard* dovedeşte că ştie foarte bine a construi piese „de gen", aşa cum şi Schubert se pricepea la vremea lui. Şi atunci – ca s-o retez scurt – de ce omor casetofonul cu piesa americană, împing radioul în performanţe decibelice când e, mama, mama, Uitnei pe post, şi numai din când în când vreau să aud lieduri de Schubert, la fel de frumoase? Răspunsul , în ceea ce mă priveşte, e simplu: mulatra de geniu (şi posesoarea unor craci bestiali, ca să fim sinceri) are, datorită mediului muzical ca a-nconjurat-o de mică şi care a purtat însemnul improvizaţiei nestingherite, un uimitor simţ al libertăţii. *Asta* mă cucereşte pe mine.

Ceea ce doresc şi celor care vor să scrie muzici „pururе".

Cu nişte ani în urmă, o foarte talentată (şi bine cunoscută, cel puţin în propria-i ţară) poetă americană, Tess Gallagher, mi-a făcut legătura cu un prieten de-al ei din Pasadena, California: un baterist de vreo 45 de ani, Michael Stephans, care cântase în nişte *gig*-uri împreună cu mari interpreţi de jazz (îmi aduc aminte acum numai de Bob Bookmeier şi Stan Getz), interpretase, în concert, ca percuţionist, lucrări de Stockhausen şi Cage (printre altele), fiind totodată şi romancier (de relativ succes, din câte am înţeles). Pe lângă acestea, americanul mai este şi profesor la un conservator din Los Angeles. Aşadar un muzician complex, un intelectual în toată puterea cuvântului. Spun toate acestea pentru că în general, la noi, am putut observa, există o prejudecată care azvârle taxinomic orice baterist (cu fuşinel cu tot!) în categoria socio-profesională „nea Gigi de la tobe".

Michael Stephans a fost cel care mi-a pus în mâini, prin colet poştal, cărţi de comentariu jazzistic şi, pentru că expeditorul era cine era, am avut parte de câteva lucrări excepţionale, nefiind nevoit (cum?) să fac *eu* o anevoioasă selecţie. Mă voi opri în cele ce urmează la o autoare, Valerie Wilmer. Ca o ironie, tipa e englezoaică şi, cu toate acestea, a făcut carieră în Lumea Nouă ca autoare a unor lucrări de referinţă despre jazz (în special ce s-a întâmplat în acest perimetru al muzicii de prin '55 încoace). Ceea ce mi-a plăcut întâi şi-ntâi a fost fericita potrivire între stilul istoriografic american (care merge, în orice domeniu pe două căi: citarea-torent, nestingherită, principiul „lasă-i pe martori să spună", pe de o parte – şi *sinteza:* o carte americană de sinteză, peste câţiva ani va fi, fără greş, materialul necesar altei sinteze: principiul *refreshment* – pe de altă parte) şi *felul de-a vorbi* despre muzică al marilor improvizatori care, în scrierile Valerie-ei Wilmer, au, cum am zis, „microfon deschis" tot timpul.

Chiar în miezul unor comentarii de strictă specialitate (descrierea unor scheme armonice, probleme legate de formă, organologie etc.), interpreţii-creatori ai muzicii „black" găseau… nu, nu mai pot scrie; de fapt *nu se poate* scrie în condiţiile astea. Chiar acum se întâmplă ceva cu totul şi cu totul

fabulos: în clipa în care scriam „necesar altei sinteze“, din tavan venind, mi-a apărut în fața ochilor un păianjen maroniu gâdilând absurd aerul dimprejurul firului său de bală. A stat așa, într-o poticnire agitată, nesinchisindu-se nici de scrima stiloului și nici de fumul de țigară pe care-l pompez asupră-i. Apoi, după ce am dat pagina, a glisat pe ața proprie, ca purtat de o parașută filiformă, și s-a așezat în dreptul hârtiei, înțepenit. Un păianjen dintr-acela care-ți creează impresia că-i făcut din zgârci și locomotivă cu aburi. A rămas așa… Gata, asta a fost, să continui chestia cu jazzul.

Spuneam că „interpreții-creatori ai muzicii «black»“ găseau un sens ori, mai prețios spus, un „nivel“ al comunicării – pe care-l prelua uneori și autoarea amintită, în ecou – atât de savuros, de plastic și sugestiv încât uitai de toată învățătura muzicologică pe care o îngurgitaseși în timp, printr-un soi de abilă recircumvoluționare în măsură a te împinge în consistența iluziei că abia *acum* descoperi muzica.

O vreme, după ce m-am lăsat cucerit de acest stil, nu mai puteam citi nici scrierile despre muzică pe care le savuram de obicei. Apoi, ca o revenire asimilatoare, s-a întâmplat – în ceea ce mă privește – să pot aduna la un loc, măcar ca experiment, stilul vag academic și jazzăria amintită. Cu bun folos, zic eu… în pofida faptului că acum încerc să ignor realitatea că, din ghiveciul cu mușcate pe care l-am dat jos de pe birou, să-mi fac loc pentru scris, două frunze s-au întins, alipite, până la degetul meu (mare, de la piciorul stâng – e cald, foarte cald, stau desculț…), pe care îl sug cu metodă, clorofilic și cu nervurile adunate a pup. Dar, ca să fiu sincer și să parafrazez un rege, „asta senzație place la eu!“.

Dar, bineînțeles, cum toate aceste lecturi s-au petrecut în urmă cu vreo doi ani, nostalgia stilului istoriografiei jazzoamericane s-a edulcorat. Ea s-a ițit din nou, cu aceeași forță, acum vreo zece zile când, întâmplându-se să mă aflu în Academia de Muzică din București, l-am întâlnit pe barosanu' jazzului românesc, Johnny Răducanu. Bună ziua, *good day*, l-am agățat eu cu-n șmen (să-i palmez ceva). Întâmplându-se toate acestea într-o curticică posedând și bolovan neted, de beton, m-a invitat să șed și să-i *explic* ce conține conținutul conținut în palmele d-sale, cadoul meu adică. Drept

care, dezgropându-mi ușor părul dupe pept, ca să compun impresie, am procedat ca în cântec: „Și l-am dus la drumu' mare / Fustița *(în sens metafizic! – n. m.)* i-am ridicat / I-am pus mâna pe bulane / *Și i-am explicat"*. Pe scurt. Ce a urmat după aceea a fost un regal: Johnny R. povestindu-mi câteva păsuri în legătură cu muzica în general și jazzul în particular uzând, ca o prințișoară de vrăjeli, de acel stil cașto pe care mi-l preparase de mâncare Valerica Wilmer – mânca-i-aș io ciocu' ei. Bineînțeles, fiind trimis scurt în frigider de sexagenar, am băgat cărbuni în mușchi, mi-am șters sprayul cu beton de la subțiori și cu cinciu', delicat, mi-am vopsit cu cămașa, la loc, părul de pe plămâni. Ce mai tura-vura, ca să citez un pă-bune-credincios, Sorin Dumitrescu, „Johnny are geniu". Dacă, prin absurd, un muzician de fason mai academic ar fi avut aceleași idei pe care mi le desena J. R. în urechi, întreaga tevatură m-ar fi lăsat rece sau ar fi trecut pe lângă mine ca un vânt la temperatura camerei. Dar așa, „bemolii care dau peste labe diezilor sumețiți", „diezii care se duc în mingeacu' măsii dacă nu te ocupi", „re diezul care chițăie când îl gândești ca atare, în context, nu ca mi bemol" – toate aceste lucruri, și altele, mi s-au înfipt definitiv în creier… asemenea sturionului care, în timp ce scriam, s-a învârtit zâmbat de câteva ori prin fața biroului, a halit păianjenul, a ras mușcata iar apoi, pretextând că-și caută lapții, m-a penetrat prin chelie.

Acum sunt singurul român cu cap în coadă de pește.

Mă-ntunec…

Stilu' pistil

Nu pot să cred, sub nici un chip, că un „adevărat" artist, estetician, arhitectolog, critic, cronicar, coreolog – sau cum l-o fi surprins mama cultură cu pixu-n mână – atunci când scrie, nu poate ieşi, dacă vrea, din tiparele de lemn ale vorbirii despre artă. O scriitură-somnifer pe care aici o voi înfige-săgeată în cercul de ţintă al muzicii şi nu o voi considera ca limbă (limbă de lemn) ci ca stil (stilu' pistil). Aşadar nu îmi pot imagina cum un personaj pe care Caragiale l-ar fi plasat în categoria „cult în cap", un intelectual – vezi bine – care îşi va fi aerisit ochii cu evantaiul de foaie al marilor cărţi de literatură, fie aceasta românească sau străină, în traduceri excelente, poate să scrie fraze ce conţin vomitive ca *„iubitorul de frumos* a avut ocazia să…", „şeful de orchestră e *o personalitate marcantă* a…", „avem de a face cu un *talent autentic…*" (sau „*artist de geniu*"), „Liceul de muzică din Gogoşu e *un real creuzet al tinerelor talente…*", etc, etâc, etâhrrrâc, etptiuuu! (De altfel şi stiloul meu s-a îngălbenit – chiar dacă e chinezesc – când l-am îmbrâncit să scrie „personalitate marcantă" iar, mai încoace, a borît porcuşori de cerneală cu fasolea de-aseară).

Vreau să spun că destui muzicieni care-o pistilesc în scris nu sunt figuri mărunte ale literelor muzicești ci profesori, corespondenţi, docenţi, autori prolifici, doctori, catedrişti, muzicologi bătrâni şi întru totul respectabili, ori compozitori care au şi opusuri eseistico-estetice la activ. Ceea ce nu înseamnă că, neapărat, pistilismul ascunde şi un vid de idee, ori lipsa unor preocupări reale şi proteice.

Cred că ştiu care a fost mamoşul Stilului Pistil. Acesta din urmă este confundat cu „stilul academic", nivelator, care se practică, asemenea unei politici de stat, în învăţământul superior muzicologic de la noi. Profesorii catedrelor de muzicologie încurajează pistileala şi hăcuie din faşă imaginaţia şi aplombul. Nu pentru că n-au mai văzut niciodată altceva ci pentru că sunt neputincioşi să-şi primenească ei înşişi stilul: dacă scrii despre Beethoven, musai trebuie să aminteşti de „titanul de la Bonn"; Enescu – „că precoce era el", interpretarea – „strălucitoare"; publicul – „generos".

Cineva care a studiat muzicologia la Bucureşti mi-a povestit cum, plictisit de pistilsit, s-a dus la profesorul-şef să-l întrebe ce să facă să scrie şi altfel decât e-n regula academică, adică *ad pistilum*. Acesta, fără să glumească, i-a recomandat studentului să ia binişor dicţionarul de neologisme, să înveţe vreo două sute şi să le presare în articole şi eseuri, ca să „ridice nivelul". Imagina-mi-aş-il pe Manolescu ori închipui-mi-aş-il pă Pleşu dând sfaturi ca astea studenţilor proprii.

Şi dacă am pomenit de aceşti doi vajnici articlieri, stilişti înveteraţi, trebuie spus că în primul rând datorită stilului pistil, dominant, al muzicologiei româneşti de azi (din presă şi nu numai), între critica literară (ori teatrală, ori cinematografică) şi cea muzicală, la noi, există nu numai inerente diferenţe, ci o ditamai prăpastie. Nici în cel mai aberant coşmar-thriller cu Zigu Ornea (de pildă) nu se făcea că acesta scrie despre Eminescu (tot de pildă), pudrat în polen pistilenţial: „Luceafărul poeziei româneşti… chezăşia universalităţii… poet nepereche…". Aşa.

Şi acum să recapitulez. S-ar părea că toată această descriere a stilului pistil vrea să spună că eu, de fapt, aş fi printre singurii (sic!) depistilaţi care scriu despre muzică. Nu, sovieticul Pogorilovschi este infinit mai parşiv: foloseşte, pe ascuns, dicţionarul de neologisme amintit. Aşadar,pistil (pl. -luri, -le / fr. *pistil)* nu înseamnă doar „organ de reproducere femel la plantele fanerogame, format din frunze modificate; gineceu", ci şi „piesă cilindrică de metal (aoleo!), de porţelan (aşa mai vii de-acasă – *n. mele*) etc. având o umflătură la unul din capete, cu care se zdrobesc substanţele în mojar; PISĂLOG".

Oficiul muzical pentru invenţii şi mărci

De o bună bucată de vreme, discutând, citind, participând pasiv ori cu foc la tot soiul de conferinţe şi cursuri puse pe despicat în paişpe castravetele componisticii contemporane, am constatat un lucru în măsură a fi considerat (ori a se transforma în) caracteristică a savantlâcului aplicat al muzicii, adică a scrierii unor forme de sunet şi timp. Nu am avut decât arareori senzaţia că aceia care-şi formulau teoretic, pe înţelesul tuturor… iniţiaţilor, procedeele componistice, ar fi avut şi o teleologie „adâncă“ (înţelegeţi prin asta ce vreţi, de la esoterie şi sens mistic până la sinteză şi efort de continuare pe cont propriu a unor tradiţii cu suflu greu în ceafă).

De obicei, măiestria muzicanţilor se reduce la un inventar de găsiri-găselniţe, chiţibuşuri lesne de decodificat pe care, de la un moment dat, de oboseală, am început să le numesc „invenţii şi mărci“, spre a le deosebi de sistemele largi, organice, ale unor maeştri ca Bartók, Debussy ori Skriabin. Acestea din urmă nefiind nici uşor de decodat şi nici explicate cu stăruinţă de autori în conferinţe, săli de curs ori aule de tot felul.

În general, invenţiile-mărci stau sub semnul permutativului ori al speculării truistice a unor lucruri verificate, uzând de avântul următor oricărui şut în fund (bocancul aparţinând, bineînţeles, *necesităţii* invenţiei ori speculării, în măsură a justifica neapărat calitatea de muzicant-doldora-de-idei a şutuitului). Ce înseamnă, aşadar, „permutativ“ în cazul de faţă: „inventatorul (cu mărci)“ compune, în general, cu elemente destructurabile, cu un puzzle de prefabricate pe care le permută, le permută şi iar le permută, până când vede că tocana acestora ia forme ghiduşe, inedite, ţipând ca din gură de şarpe după omologare. Urmează apoi un studiu de context vizând consecinţele previzibile ale invenţiei, pentru a se para dintru început întrebările hoaţe ale omologatorilor – în urma acestui lucru ieşind una-două-trei compoziţii plus un studiu savant plin de ecuaţii (eventual şi un program ţesut frumos pe computer).

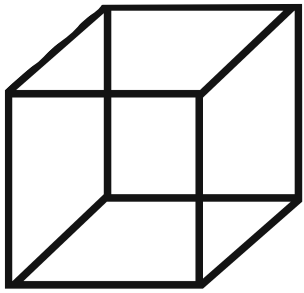
„Specularea truistică“ este o altă maladie, însă gravitatea sa este de nivelul unui simplu guturai. Pur şi simplu, atunci când priveşti marginile (des-

tul de laxe ale) unei tradiţii luminoase, îţi vine să strănuţi şi astfel, prin perdeaua de lacrimi care-ţi umple ochii, ai impresia că, sub acţiunea căutăturii tale filtrante, tradiţia respectivă îţi oferă perspective nemaivăzute, ţie, numai ţie, compozitorului ales să o continue.

„Invenţiile-mărci“ se deosebesc de sistemele organice în primul rând prin excluderea oricărui fel de transcendenţă din ecuaţia lor ontologică. De aici apare şi un soi de concurenţă între inventatori sau o dezvoltare a invenţiilor nu la nivelul semnificaţiilor, ci al complexităţii: serialismul schönbergian clasic e devansat de serialismul integral, apoi de post-serialism etc. Poate că singurul atu al acumulării de mărci este adunarea unui ocean de informaţii a cărui sens sau lipsă de sens, deopotrivă, nu pot duce decât la întrezărirea transcendenţei amintite, ca formatant ascuns al tuturor invenţiilor. Cred aşa gândindu-mă la o realitate petrecută în domeniul astrofizicii. Zilele trecute am aflat – la mâna a doua, dar din sursă absolut credibilă – că cercetătorii domeniului amintit, după ani de zile de căutări şi impresionante stocări de informaţii, dublate de o obrăznicie tipică ştiinţelor în plin avânt, au devenit brusc modeşti şi au realizat că între teoriile lor cele mai elaborate şi complexe despre univers – şi Geneză, nu există decât o pojghiţă, o impenetrabilă pojghiţă. În măsura în care şi muzicienii caută prin inventica lor un „adevăr“, obrăznicia celor de la „Oficiul Muzical pentru Invenţii şi Mărci“ se va muia cu siguranţă, lăsându-se loc revelaţiei şi aleşilor care au făcut întotdeauna cele mai impresionante isprăvi ale istoriei muzicii.

Transcendenţa nu-i vorbă în vânt în acest caz. Pur şi simplu, faptul că putem percepe-crea forme de sunet şi timp, că putem comunica prin intermediul acestora între noi e o graţie divină şi nu un capriciu al senzorilor noştri, puşi la treabă de oameni, în chip sublim. Nu de alta, dar forme de miros sau pipăit care să atingă complexitatea şi semnificaţiile unui cvartet de Beethoven încă nu a pupat pământeanul. Aşadar, limbajul muzical, în toată alcătuirea sa descoperită ori virtuală, este o porţie lumească a unui întreg transcendent, un „fractal“, ca să spun şi eu ca universologii. Din această pricină, eu unul nu văd alt sens, altă teleologie a muzicantului,

decât slujirea feliei pe care o poate stăpâni în sensul intuirii „întregului“. Așa cum o formă ca aceasta:



pe care noi am observa-o desenată într-o civilizație bidimensională, plată, a *flat land*-ului, o vom percepe ca mesaj adresat nouă, tridimensionalilor, tot așa, muzicile care pun în ecuație transcendența capătă substanță, se justifică ontologic și semnifică, uneori, îngrijorător de mult. Toată această teleologie nu se construiește prin permutări și nu este, la nivelul creației, destructurabilă, decât în aparență. Așa cum și o muscă poate fi disecată, adeneantizată și apoi imposibil de pus la loc. De aici și denumirea de „sistem organic“ pomenită mai sus în legătură cu arta unor maeștri preocupați de transcendent: Bartók, cel care își ignora nesimțitoriu prieteni și neveste odată ajuns în sânul naturii, pe care o diviniza, și Skriabin, cu turbioanele lui mistice în care o întreagă figurație uranică se combina eclectic: Prometeu cu dracu' și Bunul Dumnezeu la un loc. Așadar:

CĂTRE OFICIUL MUZICAL PENTRU INVENȚII ȘI MĂRCI - OMIM:
ÎN URMA CERERII FIRMEI OVS. DE ADERARE LA TRANSCENDENT,
VĂ INFORMĂM CĂ CONDUCEREA, ÎNTRUNITĂ AZI ÎN ȘEDINȚA
ORDINARĂ, A HOTĂRÎT CĂ NU VĂ POATE OFERI DECÂT URMĂTOARELE
ACCESORII, NECESARE INIȚIERII OVS.: ROBINET, CLEAMPĂ,
JIGLOARE 2 BUC., SCOABE ȘI COLȚARI. RIDICAREA SE VA FACE
ÎN CURSUL SĂPTĂMÂNII, LA SEDIU.
PERSOANA DE CONTACT: A. POGORILOVSCHI - MAGAZINER.

Animale nervoase

Ca portar de noapte am parte în fiecare seară, înainte de a aţipi, de un nesfârşit concert câinesc, de recitaluri de lătrat în dungă sau degeaba, protagoniştii fiind cam nouă sute (mai departe lucrurile trec de pragul audibilului) de dulăi nemâncaţi din zona Griviţei-Domenii. Mai mult Griviţei, către Întreprinderea de Material Rulant. Dar în noaptea asta potăile au întrecut măsura, nelăsându-mi nici o secundă inspiraţia s-o ia pe coclaurile nesimţirii cronicăreşti. De aproape două ore şed la poalele Macintosh-ului şi, de cum încerc să deschid un subiect pe fereastra albă, javrele parşive, temniceri pânditori cu urechea şi nara, încep să latre ca nişte dictatori (peste un metru pătrat) înnebuniţi deopotrivă de ghesul prostatei şi lungimea discursului pe care-l vomită în valuri. Mă atacă decibelic din zeci de unghere, într-o maree de isterie nestăvilită, enervanţi şi enervaţi de parcă şi-ar păzi şanţurile nu de hoţi şi intruşi de tot felul, ci de ecourile propiilor lătrături.

Aşadar – cum se poate scrie un articol în condiţiile astea. Pentru că se poate, sigur că se poate… Mai întâi am găsit un titlu, „O muzică pe înţelesul unei muzici“, pe care l-am continuat cu primul paragraf: „despre reflexivitate în muzică s-au scris…“. Apoi *gol absolut* de inspiraţie: zeci de boturi tunătoare, îmbrăcate în colţi nu de os, ci de microfonium, mi-au penetrat metacarpienele, lăsându-mă totuşi să desluşesc, în vacarmul cosmic, un mesaj: pe-aici *nu se scrie* despre reflexivitate în muzică! Te-ai prins Pogorilovschi? Eşti pe Griviţei, nu la Centrul Pompidou. Un lătrător de elită, harnic ca un cur, şi-a spart vocea definitiv, după ce, simţind că mă îndrept iarăşi spre computer, s-a exprimat prin cuvintele arf-arf în zeci de nuanţe patologice.

A urmat apoi un alt început de articol, o parodie a aceloraşi gânduri, curmate în plin avânt ideatic de Animalul care n-a văzut Hingherul: „Două muzici pe înţelesul unei muzici“. Dar a trebuit să mă opresc din nou şi să tun peste cartierul Domenii, la ora trei din noapte: „Ho, boală!“. Atâta mi-a trebuit. Au început să latre şi la interfon, să faxeze placide crize de

comiţialitate, să intre pe televizor, la TV5, în emisiuni ecologiste cu potăi parfumate cerşind din priviri mângâieri de drujbă. Apoi au blocat e-mail-ul pe toate computerele pe care le am împrejur, spre bună pază; au început să ma sune la 666.56.15. Dumnezeule, ce telefon pot avea la slujbă! 666 – cifra Fiarei, cod ascuns de care se folosesc cu bună ştiinţă maidanezii cu copite, cozi şi coarne ciuş-ciuş. Na, că şi computerul meu s-a blocat:

Sorry, a Barking Error Occured.
Please Restart the System!

Asta mi-a apărut pe monitor, alături de câinele-bombardă cu coada aprinsă, în catran. Îmi trăiesc apocalipsa pe Griviţei (n. Cr. P). Căţelul pământului pe calea ferată urlă la o lună ca în bancurile expresioniste.

Dar gata! Voi pune Schubert la casetofon, la maximum. Cvartetul *Der Tod und das Mädchen,* chiar dacă acum, în toiul obsesiei, titlul în engleză *(The Death and the Maiden)* îmi pare că s-ar traduce prin „moartea şi maidanul".

Aşadar… al treilea articol început. Fără nume, fără subiect precis, ca să nu prind drag de coerenţă. De data asta au început să urle. E cinci dimineaţa şi îmblăniţii se iau la întrecere cu sirenele, cu intrarea şi băgarea în schimb. În schimb şi eu îi bag şi ei se bagă mai tare, glisează pe corzi de gâtlej proţăpiţi în noroaie şi zgură. Tu, zgura câinelui. Tu, noroiule.

Dar salvare a fost. Să scriu despre simfonia asta plină de pureci. Exorcismul de la şase dimineaţa. Aerobicul degetelor mele pe tastatură. Sentimentul casei de cultură: iniţierea întru câine.

Mă imaginez ieşind de la slujbă, cu ochii muşcaţi de nesomn şi văzând primul câine (aici, lângă cimitirul Sf. Vineri ei sunt mulţi şi se înmulţesc, drăguţii) cum şade *obosit* (nu-i aşa?), în soarele blând, tolănit pe un maldăr de flori uscate şi jerbe jefuite. Mă imaginez interzicându-i şi eu să-şi scrie articolul, să mă răzbun. Dar îl las aşa, să vadă / că un biet articlier / are inima mai bună / decât a avut-o el.

Bușteni, iulie '94

Anul acesta, în cadrul cursurilor de compoziție muzicală, de vară, pe care compozitorul Aurel Stroe le ține la Bușteni (începând din 1992), subiectul pus pe tapet a fost *complexitatea* – diferite grade de complexitate ale compoziției, începând de la o complexitate structurală, în care diferite niveluri ale formei muzicale intră în dialog, trecând printr-o complexitate pe care eu aș numi-o, impropriu dar sugestiv, „textuală" ori, și mai în bălării, „livrescă", a muzicilor croite pe tiparul *altor* muzici și, în fine, încheind cu o complexitate mult îndrăgită de profesor, rezultată din punerea împreună a unor paradigme, gen *cai verzi* plus *pereți*, a căror semnificație *ca întreg* trebuie căutată la alt nivel, în măsură a fabrica un liant suficient de puternic încât, la sfârșit, tiparul formei să nu fie un bezmetic șir de catastrofe, ci *imaginea închegată* a acestora, exprimată uzând de mijloacele specifice compoziției muzicale. Așa cum, povestind cuiva cum ai mâncat pe urechi asfalt uruguayan – o catastrofă personală, prin urmare – nu produci în fapt catastrofa, nu cu ea construiești un șir ideatic, ci doar găsești un mod (prin funcții gramaticale, în acest caz) de a pune în aceeași propoziție incompatibilele „paradigme": mâncare, urechi, asfalt, Uruguay.

Asta ca să fiu pe înțelesul ne-muzicienilor. Muzicienii probabil că știu ce înseamnă, au gustat și gustă catastrofe ale propriei meserii.

Dar nu despre complexitate voi scrie eu în rândurile acestea, ci despre felul în care compozitorul Aurel Stroe a ajuns *să trăiască*, la propriu, ideea de paradigmă. Împăcarea paradigmelor presupune toleranță – în fapt, însuși efortul de traducere a unei paradigme în termenii alteia nu este cu putință în afara *dispoziției* de a purcede la o astfel de traducere. În clipa în care îți reușește o ispravă de acest gen, capeți respect și pentru paradigme (limbaje, culturi muzicale) străine ori greu digerabile, înțelegând faptul că însăși traiectoria pe care te afli tu poate părea altora ciudată ori de netolerat.

În ultima zi de curs, dl Stroe ne-a invitat să discutăm despre *etica* muzicienilor. În linii mari, nu s-a-ntâmplat altceva decât să asistăm la o transpunere în termenii eticii a teoriei despre paradigme de care compozitorul *Orestiilor*

se folosise în cadrul analizelor muzicale. Aceasta presupune avantaje (toleranță, înțelegere), dar și consecințe mai greu de suportat, de înțeles: de exemplu, dispariția oricărui efort critic, din momentul în care, fiecare scriind muzică așa cum are poftă, noi ar trebui să ne comportăm amfitrionic, generos, să încercăm cel mult să-i înțelegem paradigma. Și atât. Aceste idei sună bine, comunitaroeuropenește, dar, în opinia mea, lumea muzicii doar *pare* că se dezvoltă pe infinite paradigme. Adunarea unor ticuri componistice, procedee inedite și discursivizarea lor în opusuri nu înseamnă crearea unor paradigme ci un artificiu, o copie retușată kitschos a trăsăturilor constitutive ale unei paradigme (reale). Or în ziua de azi compozitorii care din astfel de șurubăreli artificiale trăiesc sunt nenumărați. A le socoti muzicile „paradigmatice" este ca și cum te-ai pune să colecționezi cozi de șobolan pe care mai apoi să ai pretenția să le expui la Guggenheim, pornind de la principiul că fiecare colecționează și expune ce vrea, unii pietre, alții cozi și, în măsura în care există (și la New York există!) amatori de cozi șobolănești, ai dreptul să ceri toleranța celor neinteresați de păsărica ta. Cucupiu!

Cred că ideea lui Aurel Stroe funcționează deplin abia în momentul în care paradigma *in spe* este în prealabil supusă unui test valoric. Când constați că aceasta este un ferment bun pentru muzică în general, prin individualitatea ei punând serios în discuție consistența altor paradigme muzicale. De exemplu, atunci când mi-au ajuns în fața ochilor (și în urechi) primele informații despre muzica *raga,* aceasta m-a ajutat imens să înțeleg mai bine sistemul de acordaj european (așa cum sunt acordate pianele, de exemplu), să-i întrezăresc limitele, dar și avantajele. În aceeași ordine de idei, un compozitor a cărui „paradigmă", șlefuită vreme de zeci de ani, este, să zicem, scrierea unor muzici dedicate suflătorilor, care sunt puși să *tragă* savant aerul coclit, de pâlnie, nu să-l *bage* în țevi, îmi ajută o laie, nu îmi pune nici o problemă. Pot fi tolerant cu maestrul respectiv, așa cum tolerez moartea unui pește mic, înghițit acum 200.000 de ani de un pește mai mare și mai bun. Rezist greu acestui gând cumplit, dar rezist.

Așadar, din punctul meu de vedere, o dimensiune a componisticii (un sistem) are datele ontologice ale unei paradigme abia în momentul în care

pune serios în cumpănă, măcar la nivelul din care face parte (de exemplu – sisteme intonaționale, pulsatorice etc.), paradigme verificate, cu bărbi până-n pământ. Altfel, avem de a face cu acele „invenții și mărci“ (despre care scriam în articolul trecut) ale inventatorilor-muzicieni (și nu creatorilor) pentru care îmi tolerez adeseori paradigma intoleranței.

Revenind la Aurel Stroe și la cursurile de la Bușteni, ar mai fi de spus un singur lucru. Părerea despre paradigme și toleranță, prezentată aici, cu mici nuanțe, este împărtășită de aproape toți cursanții, tineri, care au frecventat lecțiile profesorului. Însuși dl Stroe ne-a mărturisit că în tinerețe era infinit mai drastic, mai puțin îngăduitor. Se poate ca radicalismul nostru (relativ) să fie și o chestie de vârstă. Dar, slavă Domnului, așa au mers lucrurile întotdeauna.

În scrierile mele zilnice, „de lucru“, pe care le-am răsfoit de curând, am constatat reiterarea câtorva obsesii. De fapt, din orice jurnal de artist, creator, gânditor (a se vedea întreaga literatură de gen, de la Pavese şi Eliade la Kafka şi Steinhardt), ceea ce se fixează, în general, de memoria cititorilor, sunt tocmai obsesiile, inevitabilele obsesii ale jurnalului.

Aşadar, una dintre ideile care se reformulează, de la o pagină la alta, în jurnalul meu de lucru, poate fi rezumată aşa: apariţia unui nou limbaj muzical, care să aibă însemnătatea şi pătrunderea de care s-a bucurat sistemul tonal – apariţie mult aşteptată de sumedenie de muzicieni, de la Ştefan Niculescu la Lutosławski – nu este cu putinţă azi, în mediul civilizaţiei din care facem parte, şi în virtutea faptului că eventualii ucenici chemaţi să-l desăvârşească (aşadar contemporanii noştri), după *revelarea* lui, nu se vor supune *iniţierii*, acea trudă a cunoaşterii şi slujirii revelaţiei respective. Cam aşa sună ideea, dar totul trebuie purecat şi în detaliu, altfel sună a „cugetare“, acel rânduleţ insipid de care se folosesc citatrice şi abil sfertodocţii, pentru dare de poale-n cap.

Ştefan Niculescu pomenea de o gramatică muzicală în măsură a se dezvolta în virtutea propriei sale alcătuiri, aşadar un sistem *organic*, de rod, conţinându-şi istoria în germene (am citat aproximativ, dar fidel, dintr-o carte de interviuri cu Ştefan Niculescu semnată de Iosif Sava). Witold Lutosławski, într-un discurs ţinut cu ocazia decernării premiului „Polar“ al Academiei Regale de Muzică din Stockholm, în 1993, formulează astfel: *… un nou clasicism – şi mulţi dintre noi ar vrea să trăiască pentru a-l prinde – nu va deveni realitate până când nu va fi creată o convenţie coerentă a organizării sunetelor, adresată simţurilor, o convenţie comună cât mai multor compozitori şi asimilată de cât mai mulţi ascultători cu putinţă. Deocamdată nu este clar cum va arăta această convenţie. Ea există doar în speranţele noastre cu toate că, probabil, în compoziţiile unora dintre noi, dormitează germenii viitorului său.*

O asemenea gramatică sau o asemenea convenţie nu este, cred eu, nici de domeniul inventicii, şi nici măcar al descoperirii: un muzician genial sintetizează ceea ce s-a acumulat de la „declinul“ sistemului tonal încoace

și, cu o formulă emcepătratică, pune pe tapet o nouă convenție-gramatică pe care ceilalți muzicanți, în timp, o vor folosi cu meșteșug, ca limbaj coagulant, chezășuind acel „nou clasicism" lutosławskian. Nu cred că *așa* s-ar putea petrece lucrurile, deși rămân deschis oricăror căi, atâta vreme cât se pare că nu avem la îndemână nici o promisiune de un asemenea calibru. Calea pe care, după părerea mea, această gramatică-convenție ar putea ateriza în mințile noastre, ține de revelație și, în consecință, apariția ei nu este rodul acumulării-sintezei ci al grației, al întâlnirii unui muzician cu o realitate transcendentă a cărei dimensiune antropogenă (ceea ce omul poate percepe sau intui din întregul presupus al acestei realități) poate fi convertită în limbaj muzical, într-un „întreg mic" (parte a „întregului mare", transcendent, amintit), în măsură a da seamă, prin coerență, de construcția închegată a transcendenței sale întrezărite.

Dar subiectul articolului de față abia acum „intră în pâine". În clipa în care o asemenea revelație devine cunoscută, când se află cum-necum pe buzele tuturor, măcar ca o excentricitate, dintr-însa nu va fi înțeleasă decât partea de invenție, de inedit, fiind pusă pe același plan cu acele găselnițe de duzină care înseamnă azi „progres" în componistică. Fiind ceva nou, revelația cu pricina, la un nivel superficial, al aparențelor, are și datele unor asemenea invenții. Contemporanii noștri, dintr-o obișnuință testată și confirmată ca validă vreme de decenii, vor tăbărî exact pe acel pospai neesențial. În acest gen de abordare, ierarhiile (revelație versus invenție), în mod „democratic", nu țin de valoare ori semnificație, ci de un soi de joc al incluziunilor: ineditul unei revelații, inventica, înglobează idei disparate, de aceeași natură, apărute înainte, coerentizându-le și, prin *aceasta* sistemul revelat este înțeles, eventual, ca valoros. Așadar, în cazul cel mai bun, revelația va fi înțeleasă nu înde sine, ci ca o sinteză.

Pentru evitarea unei asemenea atitudini, gestul pe care trebuie să-l facă cel care a fost ales pentru revelația amintită este unul de „computericid"; să scoată din mintea nătăfleților acel gen de gândire computațională în care orice informație, la un anumit nivel, este egală cu orice informație, eventualele ierarhii ținând, așa cum am spus, de compoziția sandwichului incluziunilor.

Aşadar minunea mult aşteptată, apariţia unui sistem muzical acceptat ca limbaj ori unealtă de lucru de o proporţie covârşitoare din totalul compozitorilor care împânzesc pământul la un moment dat, în măsura în care este rodul unei revelaţii, nu se va bucura de o prea mare popularitate, într-o lume prosperă, dar îmbolnăvită de permutări şi gândire computaţională. Sistemul visat *de chiar această lume* presupune, *împotriva* alcătuirii sale, trecerea printr-o anevoioasă iniţiere. Ori iniţierea, înţeleasă în sens eliadesc, la rândul ei subsumează „o moarte rituală pentru păşirea într-o altă viaţă, rod al iniţierii". Există acea perioadă în care novicele nu are voie să pună prea multe întrebări, din moment ce acceptă „misterul", prezenţa acestuia, feţele ascunse şi interzise atingerii ale revelaţiei, perioadă pe care purtătorii creierelor moderne nu o pot îngloba organic experienţei lor de viaţă.

Dar să nu mai numesc gândirea computeristică astfel, ca atare, ci să o asimilez gândirii aşa-zis „pozitive". În felul acesta voi putea să mă folosesc şi de exemple din afara muzicii: chiar îmi imaginam cum se vor fi petrecut primele contacte între medicina clasică şi cea chineză holistică. Un ochi-oblici, spre hazul general al unei aule pline de medici europeni, pretinde că, înţepând bolnavii, îi poate vindeca de boli cronice.

Acelaşi haz îl poate stârni şi prezentarea nesăbuită, în marile academii de muzică ale lumii civilizate, a substanţei sistemului muzical revelat căruia încerc să-i descriu aici istoria virtuală. Numai că, în cazul medicinii chineze, există avantajul demonstraţiei nemijlocite: bolnavul se însănătoşeşte. Pe de altă parte, aceste practici tradiţionale pot fi astăzi învăţate din manuale, nu mai este neapărat vorba de tradiţii perpetuate prin iniţiere, ci de nişte discipline reformulate într-un spirit „pozitiv", aflate totuşi încă în trena unor tradiţii fabuloase, de o cu totul altă natură.

Pentru spargerea opacităţii şi insinuarea dibace a unui sens mistic în sloturile circumvoluţionale ale computeromanilor de azi, *există* totuşi câteva şpiluri salvatoare. Primul s-ar folosi de atuul tinereţii celor chemaţi să se-ncreadă în viabilitatea unui sistem muzical revelat dar, tocmai din această pricină, inexplicabil după modelul „schemelor logice" de care se folosesc programatorii. Muzicianul care a fost ales pentru revelaţia amintită, dacă

are carismă, coi și își dedă novicii la gustul dulce al vieții de artist, poate să compatibilizeze structura revelației sale cu mințile din cale-afară doritoare de limpezime și logică ale copiilor răbdători să-l asculte.

Alt șpil cu vocație computericidă este cel „treimic" pe care îl descrie atât de bine Kurt Vonnegut într-un roman. Citez cu nerușinare:

SINGURA CALE DE A ORGANIZA O REVOLUȚIE REUȘITĂ ÎN ORICE DOMENIU DE ACTIVITATE UMANĂ

În ce măsură servește asta la ceva: Slazinger (un personaj din roman – n. m.) *pretinde că a învățat din istorie că oamenii cei mai mulți nu-și pot deschide mințile pentru a primi idei noi mai înainte ca o echipă pentru deschiderea minților, constituită din persoane aparținând unui organism special, să fi început să-i instruiască. Altfel, viața va continua exact ca mai înainte, indiferent de cât de dureroasă, lipsită de realitate, nedreaptă, grotescă sau vădit tâmpită ar fi ea.*

Echipa trebuie să constea din trei categorii de specialiști, crede el. Altfel, revoluția, fie în domeniul vieții politice, fie în acela al artelor sau științelor, va eșua cu siguranță.

Cel mai rar dintre acești specialiști este geniul autentic – o persoană capabilă să aibă idei bune, care nu sunt în circulația generală. „Un geniu lucrând singuratic, spune Slazinger, este, fără excepție desconsiderat ca nebun".

Specialistul din a doua categorie este mult mai ușor de găsit: o persoană extrem de inteligentă, având un statut personal bun în comunitatea căreia îi aparține, care înțelege și admiră ideile proaspete ale geniului și care certifică faptul că acesta e departe de a fi nebun. O persoană din această categorie, lucrând singuratică, nu poate decât să-și exprime răspicat o dorință puternică pentru schimbări, dar nu reușește să arate ce formă trebuie să îmbrace acestea.

Un specialist care aparține celei de a treia categorii este o persoană care poate explica orice, oricât ar fi ceva de complicat, pentru lămurirea celor mai mulți oameni, indiferent cât de tâmpiți sau tari de cap ar fi. „Un asemenea specialist va afirma aproape orice pentru a părea interesant și captivant", mai spune Slazinger. Apărând izolat, bazându-se numai pe propriile sale idei superficiale, va fi considerat, însă, ca un curcan de Crăciun împănat cu fecale.

Cam așa ar arăta în anii noștri mult visatul *sistem* muzical mondializabil (Șt. Niculescu), sau *convenție* (Lutosławski), acestea sunt consecințele topirii ori reciclării marilor tradiții inițiatice europene. Nu ne rămâne, așadar, decât să mâncăm un copan din cucanul lui Vonnegut (nu vă fie frică, copanul nu se împănează!) și să revenim, logic, la cășile noastre.

Kitsch ghicitoarea mea

Având zilele trecute de străbătut, cu un tren de noapte, o foarte lungă distanță, am avut grijă încă din Gara de Nord să-mi umplu palmele cu ziare, luate la kil de pe tarabele situate exact în locul unde, pe vremuri, după ce restaurantele comunismului (proaspăt) victorios își închideau pleoapele, se materializa sloganul boemei noastre literare: „Ura și la gară!". Așadar un loc bun, de dres. Printre gazete, în goana rapidului, am găsit și un număr din *Dilema* dedicat kitschului. Această combinație, CFR-kitsch, m-a întors în timp cu vreo șapte ani, în vremurile când serveam patria ca soldat de căi ferate, pe un șantier uriaș din Oltenia (Copăceni-Berbești-Alunu), unde se construia un viaduct și mai multe rambleuri de drum de fier. Atunci s-a întâmplat în sufletul meu o împăcare cu kitschul pe care, în câteva dintre formele sale, am ajuns să-l ador.

Dar, înainte de a povesti episodul șantieristic, trebuie să mărturisesc faptul că la acea dată eram un mânuitor de târnăcop „cu gust", un modest snob gata să apere Arta Autentică și să fugărească cu excavatorul orice urmă de kitsch ce ar fi atentat la nurii ei istorici. Pe vremea aceea, în capul meu muzica era numai „Marea Muzică", filmul exista numai pe Eforie, la Cinematecă iar literatura adevărată nu putea conține pasaje de genul *…bărbatul îi descoperi pupăza zvâcnind – avea penajul ud și înfierbântat…* ori *…căpitanul McFlynn deschise un asurzitor foc de baraj. S-ar fi părut că nici o muscă n-ar fi putut trece prin dreptul mașinii ciuruite fără să se aleagă cu creierii împrăștiați. La un moment dat, uruiala automatului amuți iar sergenții se apropiară de mormanul de tablă găurită. Pe ochii lor se putu citi stupoarea: ÎN MAȘINĂ NU SE AFLA NIMENI!!!*

Despre mult urîtul kitsch citisem și o carte, scrisă de un ungur al cărui nume nu mi-l mai amintesc. Așadar ura mea căpătase chiar o formă organizată, plină de nuanțe, înaintea milităriei.

Totul a început să se năruiască în clipa în care părinții mei mi-au trimis din București un pachet cu de-ale gurii. Înăuntru se afla și o cutie cu bomboane de ciocolată pe al cărei capac o pisicuță tărcată vorbea (sau mienuna mut) la telefon. În fine, ceva de un prost gust sinistru, ceea ce m-a

şi făcut să-mi doresc să scap de bunătăţile dinăuntru cât mai rapid. Zis şi făcut: a doua zi am vârît cutia sub pufoaică (era sfârşitul lui noiembrie '87) şi am dus-o pe şantier, la Berbeşti, ca s-o împart frăţeşte cu camarazii, la „supliment". Deîndată ce bomboanele s-au transformat în energie numai bună de folosit în slujba construirii socialismului, am aruncat cutia, cu tot cu pisicuţă, lângă un gard, şi mi-am văzut de milităreală, zdrobind dârz cu latul cazmalei un inamic imaginar.

Dar, din spatele meu, am auzit o voce. O voce de femeie:

– Domnu', vă rog frumos, îmi daţi mie cutia?

Când m-am întors, am văzut o bătrână ţărancă cu ochii în lacrimi. Culesese cutia de pe jos şi nu-i venise să creadă că cineva poate arunca, pur şi simplu, un lucru atât de frumos. De aceea şi venise la mine, să mi-l ceară:

– O pun frumos pe perete, în camera mare.

Nu ştiu în ce măsură m-am câinoşit (ori poate doar maturizat) între timp de nu mă udă nici o lacrimă amintindu-mi azi toate aceste lucruri, dar atunci, la 19 ani, am izbucnit într-un plâns hohotit pe care a trebuit să-l ascund vreme de câteva minute de batjocura celorlalţi târnăcopari. Indirect, un kitsch mă mişcase cât toate filmele lui Tarkovski şi poemele lui Celan laolaltă.

De atunci sunt deschis ca o gură de rechin în mijlocul unui banc de calmari (u, ce condei!): *nu pot trăi* fără să citesc, din când în când, la pian, culegeri de romanţe ori hituri ale anilor '30, adesea aranjate cumplit de stângaci pentru claviatură.

Iată, aşadar, romanţa „Tu esci kitschulu pe cari îl iubescu" (câteva exemple): *Ai milă, te implor, rămâi* – romanţă expresionistă (???) pe celebra melodie populară (!?!); talentatele şi drăgălaşele Vivette Popescu şi Elena Burmaz lansează la revista „Electro Cărăbuş" cea mai frumoasă melodie a zilei – *Rio-Rino,* rumba rumbelor; *Je cherche aprés TITINE* – fox trot schimmy; *Tango Miraj*; *La Châtelaine* – valse de salon dedicat D-nei Ecaterina D. Protopopescu; *Nu mă uita* – polca pt. piano de I. Ivanovici, Şeful Musicei Reg. 6 Linie Romania, Proprietatea editorului cu reserva dreptului de arangeamente: Const. Gebauer, Furnissor al Curţii Regale

Bucuresci; *Ay, Ay, Ay* – serenata criolla von Osman Perez Freire, versuri româneşti de Al. M. d'Arly, Anton I. Benjamin, Leipzig-Milano; colecţia „Folklorul Românesc", editura muzicală ALRAK; *Nu ştiu ce-am găsit la tine…* – o fermecătoare melodie.

Nu pot trăi, de asemenea, fără carpetele acelea cusute în mii de culori şi puse în dreptul mobilierului.

Carpete de masă: „Bun e vinul şi gustos, când îl bei cu om frumos"; „Bucătăria fără femee e ca lacătu fără cheia"; „Apele-şi urmează cursu iar contele împuşcă ursu".

Carpete de dormitor: „Păsările-mi cântă, florile-mi şoptesc, toate mă îndeamnă ca să te iubesc"; „O familia liniştită face viaţa fericită".

Carpete de iconostas: „Nu-i pe lume nici un rus mai frumos decât Iisus"; „Înge-îngeraşu meu, adoarme-mă te rog eu".

Aşadar, kitsch ghicitoarea mea nu are o întrebare, dar are un răspuns (*The Unquestioned Answer*, ar fi zis, probabil, Charles Ives): toată chestia cu pisoiul-centralistă, cătana snoabă şi băbuţa în lacrimi pe fundal de şantier îmi pare a fi de un prost gust sinistru…

S-o-ntorc. După ce am aruncat cutia, peste pisoiul cel pufos a trecut un camion de fabricaţie sovietică, Kamaz, de zece tone capacitate, vârînd toată povestea la 20 de centimetri sub noroiul ţării.

Ce muzică ascultă extratereștrii

(numai pentru fumători)

Într-un film documentar realizat de americani, ni se povestește istoria relațiilor diplomatice americano-extraterestre. Se pare că la inaugurarea ambasadei ET în America de Nord, ca președinte al SUA, a participat răposatul Nixon. Dincolo de prezentarea civilizației cu care americanii încheiaseră tot felul de tratative și de descrierea fiziologică a vizitatorilor noștri (antropoizi posedând un fel de plămân-inimă), prezentatorul documentarului a citit și textul unui interviu în care extratereștrii, întrebați ce muzică pământeană le place, au mărturisit că nu se simt atrași (din ce au ascultat) decât de muzica tibetană de cult.

Bineînțeles, declarația prietenilor noștri siderali m-a… siderat. Ea poate fi tălmăcită în două feluri: putem spune ori că incantațiile călugărilor din Tibet (țară în care, înainte de a fi cotropită de comuniștii chinezi, un sfert din populația bărbătească era îmbrăcată în straie monahale) reprezintă – ați văzut? – o formă a muzicii cu acces la o anumită transcendență, venită dintr-o cultură multimilenară, dintr-o adevărată tradiție a înțelepciunii. Ori este vorba doar de percepția, diferită, a extratereștrilor noștri tibetofoni. Fie de amândouă lucrurile.

O voi lua pe rând. În muzică se folosește adesea termenul de „funcționalism". El se referă, în principal, la o anumită polarizare a sunetelor (sau pulsațiilor), la atracții-respingeri percepute între diferite momente sonore. În muzica religioasă de pretutindeni, cu puține excepții, există întotdeauna un sunet polarizator foarte bine marcat, peste care se construiesc alte întrupări sonore. Îl putem întâlni susținut de instrumentul „tabla" al indienilor ce interpretează muzică *raga,* pedalizat în isonul însoțitor al monodiilor bizantine, în cantus-firmus-ul tradiției gregoriene și, bineînțeles, în cea mai mare parte a muzicii de cult tibetane. Dar, din câtă muzică religioasă am apucat eu să ascult, într-adevăr, cea mai „ne-funcțională" este acea incantație tibetană care nu se exprimă decât printr-un sunet. Ne-funcțională în sensul că sunetul fundamental, pola-

rizator (semnificând, probabil, ca în *raga*, un „sunet cosmic originar"), nu polarizează aici nimic altceva în afară de concentrarea noastră. Nu există un alt eşafodaj sonor care să se distanţeze pentru ca apoi să revină la această pedalizare fundamentală. Bineînţeles, nu toată muzica de cult a tibetanilor este aşa, după cum nici în cântul bizantin isonul nu este obligatoriu, nu însoţeşte *toate* melodiile.

Acelaşi ne-funcţionalism, în muzica Tibetului, este valabil şi pentru dimensiunea temporal-pulsatorică; aici, însă, funcţionalismul nu presupune existenţa vreunei pulsaţii polarizatoare, ci a unui puls (bătaie muzicală). Între elementele acestuia (pulsaţii-atacuri), tibetanii nu stabilesc relaţii de interdependenţă. Dar să fiu mai limpede. Pentru că în chiar clipa aceasta, când scriu articolul, trag în plămâni un delicios Carpaţi de Sfântu Gheorghe (iar Carpaţii de-adevăratelea se văd pe fereastră!), pot să propun următorul test (aprindeţi şi dumneavoastră o ţigară şi procedaţi în felul următor):

- pufăiţi o dată, pentru ca jarul să se înteţească
- trageţi fumul în piept
- savuraţi
- expiraţi
- trageţi aer în piept
- daţi-l afară

După care repetaţi întreg ritualul, considerând momentul iniţial („pufăit") ca atac al pulsaţiei dumneavoastră tabacice. Toată povestea vă va lua, de fiecare dată, câteva secunde bune (vreo 15) şi, la fiecare ciclu de gesturi, veţi resimţi aceeaşi senzaţie îmbătătoare. Ceea ce înseamnă că pulsaţia fumatului se situează într-un puls „ne-funcţional" în care fiecare ciclu de pufăit este relativ egal cu fiecare ciclu de pufăit. Dar, dacă veţi încerca să oficiaţi acelaşi ritual de două ori mai repede, veţi observa că pulsul de care vorbeam se va compune din momente diferite, depinzând şi interrelaţionându-se unele cu altele. Astfel, dacă prima pufăială grăbită va avea calităţi beatifice, a doua va părea făcută cu forţa, a treia provocând

(poate) tuse iar a patra se va abate de la ritmul impus. Aşadar, printr-un puls ne-funcţional în muzica călugărilor tibetani înţeleg un puls (sau, la rigoare, tempo) între ale cărui atacuri există vreme pentru contemplaţie.

De altfel, la tibetani, şi în dimensiunea sonoră contemplaţia este incitată: ascultătorul se lasă pătruns de un singur sunet, superb timbrat, cu formanţi puternici şi armonice pregnante. Ascultând muzică tibetană, te laşi cucerit de muzica unui singur sunet, interpretat cu meşteşug.

Extratereştrii nu aveau cum să reacţioneze altfel ascultând-o. Şi ei sunt făcuţi din materie iar aceasta vibrează, probabil, la fel în tot universul (dacă universul este consecinţa a ceea ce astrofizicienii numesc o „singularitate"). Şi astfel ajungem la problema percepţiei specifice ET-ilor, nişte vieţuitoare despre al căror creier ni se spune că funcţionează de 2-3 ori mai bine, mai performant decât biata noastră tărtăcuţă. Se poate ca tot clubul lor „Tibet-fan" să nu fie ctitoria vreunui spirit transcendent ci doar o chestiune de receptare. Se poate ca, pentru ei, pulsaţiile „îngrămădite", care nu lasă, aşadar, loc pentru contemplare, să se traducă în megamintea lor printr-un fel de „zgomot" fără sens. Astfel, compoziţiile lui J. S. Bach, „cel mai mare compozitor religios" al lumii noastre, pot fi percepute de ambasadorul extraordinar, plenipotenţiar şi extraterestru de la Washington DC (?) ca o troznitoare muzică a unui foc de vreascuri sau ca un gălăgios concert „trash" de mâna a treia.

Totuşi, această civilizaţie altergalactică (ni se spune) se aseamănă celei în care trăim noi: şi ei au limbă, timpane, ochi, nas, sex, vorbesc articulat ca noi şi ne învaţă cu repeziciune limbile. Dar organul poate fi înşelător, poate că (speculez eu) ei simt numai energia unui sunet, unei odori, pulsaţii, imagini. Să zicem că e aşa. Ascultând o emisiune radio la NBC, ambasadorul pomenit mai sus s-ar putea să nu audă decât ceea ce simţim noi cu degetul atunci când punem mâna pe un radio dat tare: vibraţiile vocii (fără înălţimi şi timbru) care anunţă nu mai ştiu ce victorie din NBA.

Dar să trec la subiectul acestui delir: fiind numit ataşat cultural în monarhia aia siderală (post pe care îl voi ocupa prin ONU, ca specialist în probleme de timp cultural), vă voi faxa în curând impresiunile mele despre

muzica galaxiei respective; impresii, bineînțeles, subiective și depinzătoare (sic!) de percepția mea. Voi face cinste Țării, chiar dacă am fost avertizat de un grup de einsteinologi că, peste cinci ani (când îmi va expira mandatul), aici va fi secolul XXIII.

Adio mamă, prieteni și la bună revedere Gică Petrescu!

Stockhausen scrapbook

(a se citi cu atenţie)

compozitorul stockhausen este proprietarul editurii stockhausen din kürten, unde se tipăresc-imprimă-vând numai materiale semnate stockhausen. am primit de la el două cd-uri şi o vedere – toate cu dedicaţie, aşadar semnate stockhausen, fără karlheinz (numele mic al lui stockhausen). pe coperta booklet-ului cd-urilor există poza lui stockhausen compunând cu ajutorul unor butoane muzică de stockhausen iar în interior din nou poze cu stockhausen trăind în lumea stockhausen. editura stockhausen (stockhausen verlag) vinde şi afişe, de două feluri: stockhausen alb-negru şi stockhausen color. stockhausen color este mai scump (40 dm) decât stockhausen alb-negru (20 dm). în prospectul editurii stockhausen care prezintă preţurile afişelor cu stockhausen se menţionează că afişele stockhausen sunt semnate „stockhausen" de însuşi stockhausen. dar, în principal, editura stockhausen pune în vânzare cd-uri cu operele complete ale lui stockhausen – cele pentru care stockhausen a păstrat drepturile de autor (© stockhausen verlag). grafica acestor cd-uri este realizată chiar de stockhausen, numele lui stockhausen de pe copertă nefiind scris cu litere de tipar, ci de mână: mâna lui stockhausen. titlurile pieselor sunt deasemena scrise de stockhausen personal, urmate de numărul cd-ului din colecţie, încercuit haios de stockhausen. crezând probabil că am bani, stockhausen mi-a trimis, împreună cu fiecare cd, câte un vraf de prospecte ale editurii stockhausen. aşadar sunt în măsură să mărturisesc faptul că preţul partiturilor lui stockhausen variază între 22 şi 280 de mărci germane. cu 80 de mărci poţi comanda de la editura stockhausen programul de sală de la prima audiţie absolută a unor lucrări de stockhausen: acestea datează din 1981, 1984, 1985 şi 1988. toate programele de sală ale lui stockhausen, deja menţionate, au fost tipărite la vremea respectivă de celebrul teatru „scala" din milano, care a montat compoziţiile lui stockhausen intitulate *luni, joi* – şi, respectiv – *sâmbătă din lumină (monday, thursday – and respectively – saturday from light* ori *montag, donnerstag – und demgleichen – samstag aus*

licht). eu am primit din acest ciclu compoziţia *oktophonie* de stockhausen, dedicată zilei de marţi. prospectul editurii stockhausen ne mai arată că există deasemenea (nu la editura stockhausen) numeroase cărţi de şi despre stockhausen care conţin în titlu numele lui stockhausen: *stockhausen: life and work* de karl h. wörner, *the music of stockhausen* de jonathan harvey, *the works of karlheinz stockhausen* de robert maconie, *karlheinz stockhausen's klavierstück ix* de herbert henk şi *karlheinz stockhausen klavierstück x* de acelaşi herbert henk. urmează cartea *stockhausen, intervista sul genio musicale* de mya tannenbaum, lucrare tradusă şi în engleză sub titlul *conversations with stockhausen*. mai există revista *contrechamps (revue semestrielle)* cu un număr dedicat integral lui stockhausen şi intitulat simplu: *karlheinz stockhausen*. în fine, în prospect ni se mai semnalează existenţa culegerii lui stockhausen *stockhausen on music – lectures and interviews*. stockhausen compune adesea ajutat de fiul său, simon stockhausen. într-unul dintre cd-urile pe care le-am primit de la stockhausen există chiar şi o poză în care karlheinz stockhausen şi simon stockhausen sunt surprinşi mânuind role de magnetofon cu muzică de stockhausen-tatăl. stockhausen-fiul este şi el compozitor şi chiar se poate cumpăra de la editura stockhausen partitura piesei sale *musik für junge*. ne bucură fără dar şi poate că tradiţia familiei stockhausen se va perpetua printr-un nou stockhausen.

Cât despre compozitorul român Dobre, nu am auzit vreodată de el.

Teleologie muzicală

I – O poveste adevărată și mai ales pățită

După un așa titlu, ar trebui să urmeze ceva foarte academic, un studiu bine documentat, plin de subsoluri și paranteze, în genul „v. op cit., seq. §475-512 II-XIV și B. Flüssig, *Die Züchtigung*, ed. Berg&Nücke, ed. II, 1897, pp 23 și urm.". Slavă Domnului, așa ceva nu are să se întâmple! Ceea ce vreau să descriu aici, pe scurt, sunt gândurile mele despre „scop în muzică".

Dincolo de clișeele publicului de abonament (muzica înnobilează, deschide gustul către frumos, e „înainte de toate", „mă-nnebunesc mamițo după menuetul lui Pederaski"), există și clișee ale muzicienilor înșiși: continuarea „Tradiției", afirmarea „Școlii Naționale" (interpretative sau componistice), „compun" sau „cânt pentru că n-aș putea trăi fără asta…" – *(travelling) zâmbet serafic îndreptat spre obiectiv* –, „…bine-rău, măcar știu că, în sânul muzicii, duc o viață oricum mai frumoasă decât a semenilor mei care nu cunosc notele…" – *camera focalizează pupitrul pianului, unde o partitură stă deschisă* –, „…numai asta știu să fac…" – *(prim plan) palme desfăcute, apoi reunite strâns, vag nervos.*

Chiar mă întrebasem, pe vremea când dorința de a deveni muzician nu mă părăsise, ce ar trebui să urmăresc, dincolo de rațiunile-clișeu rezumate mai sus. Satisfacția pe care o simțeam pe atunci ocupându-mă de muzici avea o față diurnă, alta vesperală și, în fine, ultima, fie imaginativă, fie reală, era scoasă din colecția de mutre la cele mai neașteptate ore.

În primul rând era munca urmată de plăcerea de a ști că o sonată de Beethoven, o fugă încâlcită de Bach ori un studiu supărat de Skriabin așteaptă, oricând, să fie stoarse din degete. Urma vana delectare de a asculta niște acorduri pe care le asimilasem: „…puiule, întoarce banda, cred că am auzit o modulație mișto la dublă dominantă" – *(plan apropiat) tors de femeie unduind supus în fața unui „Panasonic".* Așadar exista scopul asimilării (pianistice, în cazul meu) a cât mai multor capodopere și cel al aproprierii profesioniste a muzicilor ascultate.

Teleologia vesperală, uşor masturbatorie, se desfăşura în Mari Universităţi, Largi Aule, reviste ale căror titluri începeau în general cu „Mu“ *(Musical Opinion, Musique d'Ajourd'hui, Music&Letters, Muzîcalnnîie Prablemî, Musik und Kunst, Munca)*, Săli de Concert luminate orbitor. În toate acestea eu explicam poliglot, eram ascultat, stenografiat, pus în discuţie de detractori pe care îi iubeam (doar *eu* îi creasem ca detractori) şi îi invitam la un Old Bushmills, la reşedinţă, unde îi plasam sub un perete plin de diplome, discuri de aur, fotografii în care surâdeam alături de *The President* ori somităţi dirijorale având bagheta într-o mână şi palma mea în cealaltă, ridicată în semn de victorie peste un fundal ceţos plin de arcuşuri şi pâlnii.

Ultima faţă a lumii mele teleologice era, firește, bine asortată cu mărar erotic. Cream (sau doar încercam să trezesc) ovulaţiuni subite în clipa aşezării la pian, ori când deschideam gura: „…nu cred că polistilismul ca dezantropomorfizare a «jocului secund» barbian de care vorbeai în legătură cu Joyce – ovulanta e în general studentă la filologie ori doar cultă-n cap – iese din puzzle-ul de caducităţi ale artei contemporane, dar la Kagel…“. Ce bine e când fetele sunt deştepte iar tu ştii exact ce n-au habar ele! Munca ta de muzician îşi află împlinirea ori măcar păşeşte în vad subţire spre acel nurliu sfârşit care, după o ţigară şi un duş călâu se mai poate sfârşi de câteva ori, până la o binemeritată odihnă.

Paradoxul experienţei mele timpurii de muzicant este acela că am ajuns la o teleologie muzicală în care să cred *după* ce am renunţat să devin muzician. De aceea, singura consolare pe care pot conta este descrierea ei într-o formă mai mult sau mai puţin literară, care ar putea căpăta un titlu demn de secolul XIX: *Confesiunile unui pianist ratat* sau *Muzicalitatea ciudatului domn Andrej Pogoriłowski din orăşelul galiţian Nowy Targ*. Scriind ultimul titlu am şi desconspirat cheia teleologiei în care cred: într-adevăr, *muzicalitatea*, cunoaşterea şi revelarea ei ar fi fost scopul experienţei mele de muzician, într-o istorie mai fericită a acesteia.

Dar, pentru că rataţii de obicei se adună pe la mese, în crâşmuliţe cu atmosferă, şi-şi macină ficaţii unii altora cu reproşuri şi ierarhii ridicole *(Eşti un rathat, domnule Grinewicz, cu toate că te apreciez ca semitdoct!*, sau

Uită-te și tu în jur: numai eu l-am înțeles pe Heidegger, boule!, ori *Dragul meu, minunata și nescrisa ta plachetă de versuri e de o imbecilitate sublimă!)*, există o întreagă artilerie defensivă, un arsenal uimitor de argumente și profunzimi care descriu cu lux de amănunte genialitatea operei lor inexistente. Probabil că dacă Beethoven însuși s-ar fi ratat și dacă cineva i-ar fi notat peroraţiile vieneze amare, asortate cu vin și referitoare la componistica lui virtuală, azi am fi avut probabil parte de un valoros și inedit op muzicologic al începutului de secol XIX. Astfel, ca un ratat de profesie, care știe să se apere de acuzaţiile profesioniștilor din breaslă, am ajuns să cunosc în amănunt valoarea *muzicalităţii ca teleologie*, cu toate că probabil niciodată nu voi putea să o întrupez într-o formă care să presupună Munca. Există însă o satisfacţie: workaholicii muzicalităţii, de există ori vor exista ei vreodată așa cum îi văd eu, nu vor ști să-și apere cu atâta măiestrie obiectul lucrului lor de zi cu zi. Numai ratații sunt specialiști în așa ceva, în avocatura propriei lor neputinţe.

Deci, în câteva articole, voi încerca să descriu muzicalitatea ca punct de referinţă (scop) al muzicianului. O poveste care *împacă* cele trei mutre ale teleologiilor („înalte“ sau „imediate“) descrise mai sus și, în același timp, *se află dincolo de ele*.

Înainte de a pune punct acestui prim articol, trebuie să mărturisesc faptul că mai există o teleologie muzicală în care pot crede, dar pe aceasta nu am imaginat-o eu, ci Mozart, într-un celebru fragment de scrisoare pe care îl citez în scrierile mele de fiecare dată când pot, cu răbdarea unui copist:

După cum moartea (înţeleasă în sensul cel mai banal) este adevăratul scop al vieţii noastre, de câţiva ani m-am apropiat atât de mult de acest bun și apropiat prieten al vieţii noastre, încât imaginea lui nu numai că a încetat să-mi pară a fi terifiantă, dar a devenit ceva reconfortant și plin de adevăr! Și-i mulţumesc lui Dumnezeu că mi-a dat ocazia, în graţia Lui, să realizez că acest prieten este cheia adevăratei noastre fericiri.

II – Câteva cuvinte despre trubaduri

Muzicalitatea-ca-teleologie a interpretului (ori compozitorului) nu este, cred, descoperirea mea. Studiul unor importante culturi muzicale, care au înțeles că improvizația (ca ferment al muzicalității) nu înseamnă atât libertate cât canon, mi-a desființat orgoliul de descoperitor al muzicalității-scop, oferindu-mi, totuși, șansa de a formula o variantă proprie de înțelegere a acestei teleologii, un drum propriu care, abia acesta, ar putea fi înțeles ca act de pionierat.

Prima dată când m-am simțit urmaș (și nu antecesor) al muzicienilor care au făcut din muzicalitate un capăt de drum s-a petrecut într-o perioadă când eram interesat de muzica trubadurilor. Astfel am descoperit că maeștrii genului *trobar clus*, „cripticii" cântăreților dragostei curtenești (în special Marcabru Jaufré Rudel), își pasau, prin inițiere, și o manieră ermetică de *interpretare*, vocală și pe instrument, a cântecelor. Se pare că nu era vorba de „improvizație", de improvizare în jurul unei linii melodice în sensul pe care îl dăm noi azi acestui cuvânt, în spatele artei trubadurilor existând un limbaj esoteric ce făcea posibil dialogul dintre notele scrise și interpretare, după ce tradiția fusese încredințată firesc, prin viu grai. Pe atunci, trubadurii foloseau o notație numită „notație pătrată" care, deși poate fi cât de cât tradusă în cea actuală, se pare că nu este nici pe departe doar o variantă prăfuită a acesteia, în spatele ei existând o rețetă locală, trubadurească, a decodificării, pe care muzicienii secolelor următoare au uitat-o sau pe care „jonglerii", ca vrednici reprezentanți ai unei adevărate tradiții inițiatice, au dus-o cu ei în mormânt odată cu masacrul albigenzilor și risipirea geografiei spirituale de care se simțeau dependenți și pe care o creaseră vreme de câteva generații. Din această pricină, azi există *o dificultate în descifrarea acestor melodii (…): legăturile, grupurile de note cântate pe aceeași silabă; Punctul cel mai delicat îl constituie interpretarea „legăturilor", acele grupuri de note ce trebuie cântate pe aceeași silabă și care au o anumită unitate*[*] (despre aceste „legături" va mai fi

* Henri-Ireneé Marrou (ori Henri Davenson); „Les Troubadours"; Editions de Seuil 1971 (prima ediție)

vorba în acest ciclu de articole). Notația reprezenta pentru trubaduri doar un act de simbolizare, tipic tradițiilor inițiatice, așa cum adevărații masoni (cei care construiau Templul sau, în continuare, marile catedrale ale Evului Mediu) lăsau, de obicei pe peretele scărilor care duceau în turn, un semn care, prin decodificare simbolică, dezvăluia cheia construcției.

Ceea ce e interesant este faptul că poietica trubadurilor (ca muzicieni) nu oculta într-atât dimensiunea sonoră a muzicii cât pe cea temporală. Mă voi ajuta, în acest sens, cu un șir de citate culese pe vremea când mă fascinau poeții-muzicieni ai Occitaniei medievale. Din nefericire, unele lucruri nu pot fi copiate aici; ele nu pot fi desprinse de înțelesul lor strict muzical, care scapă priceperii și bunăvoinței cititorului obișnuit: este vorba întâi și-ntâi de o întreagă poveste a „modurilor ritmice" pe care le vor fi folosit trubadurii: o disciplină a categorisirii afective și simbolice a tempourilor și structurilor temporale (ritmice) despre care nu se știe deocamdată prea mult, dar îndeajuns pentru a se deschide un drum spre intimitatea esoterică a gândirii muzicale trubadurești.

Așadar, cum suna muzica acestor vorbitori de provensală: *…s-a ajuns la concluzia că aceste cântece nu erau interpretate cu rigurozitatea unui solfegiu clasic, că ritmul pe care i-l impregnau jonglerii era o mișcare foarte fluidă; Muzica scrisă de trubaduri pentru cântecele de dragoste este plină de suplețe datorită eleganței fioriturilor. Este o muzică foarte complexă, în ciuda unei aparențe de simplicitate, exprimând și solicitând o mare tensiune interioară, o muzică elegantă prin însăși austeritatea ei*[*]*; Toți cercetătorii* (muzicii trubadurilor – nota mea, A. P.) *ne spun, în prezența caracterului adeseori foarte încărcat al liniei melodice, că trebuie să renunțăm la un ritm riguros, metronomic, ca acela al solfegiului nostru clasic (…): trebuie să dăm acestor melodii o mișcare suplă și fluidă, în tempo rubato*[**]*; Un melism complicat, domol, sinuos, aceasta este arta trubadurilor, o artă rafinată, savantă, foarte lucrată, de o semeață măreție. Muzica lor este aceea pe care – putem presupune aceasta, cunoscându-le versurile – au creat-o maeștrii genului* trobar clus. *Ar fi o naivitate să ne*

* S. Bercescu; „Poezia trubadurilor"; Ed. Albatros; 1979

** Henri-Ireneé Marrou (ori Henri Davenson); „Les Troubadours"; Editions de Seuil 1971 (prima ediție)

închipuim că această muzică monodică este redusă, prin însuşi caracterul ei, la mijloace sărăcăcioase, elementare. Noi nu mai ştim ce este o melodie. Cuvântul nu mai evocă astăzi decât amintirea banalităţilor operei romantice, o creaţie cu totul lipsită de importanţă (…). În realitate, armonia (aşadar dimensiunea vertical-sonoră a muzicii – nota mea, A. P.) *este procedeul facil. Neurmărind combinaţiile ample, neavând la dispoziţie decât o singură linie melodică* lipsită de profunzime (sublinierea mea – A. P.) *ale cărei inflexiuni recurbate de mii de ori trebuiau să exprime tot (…), compozitorul medieval îşi impunea sarcina cea mai grea. (…) Compozitorul se îndârjeşte pe acest fir fremătător, care în mâna lui trebuie să se desăvârşească, să se complice (…), să se* entrebescar*.

Ce este de reţinut din acest bulgăre de citate. Faptul că, într-adevăr, trubadurii erau în primul rând preocupaţi de timpul muzical, dimensiunea sonoră, în simplitatea ei, contând mai puţin. Lucru demn de atenţie: odată cu dezvoltarea polifoniei acest tip de muzician a dispărut – nouă, sunetomanilor de azi, fiindu-ne greu nu numai să îi înţelegem gândirea muzicală, ci şi să încercăm să ne băgăm în pielea lui, să-i ghicim astfel „metabolismul". Desigur, moartea acestei tipologii nu este bruscă, ci are trăsăturile unei agonii, ea săvârşindu-se în urma unei lovituri de graţie, buşită în moalele capului peste aproximativ cinci sute de ani şi… ca într-un poem de Paul Celan *(moartea-i un meşter german / albaştri i-s ochii)*: J. S. Bach este, în cazul nostru, mânuitorul de paloş. Dar nu despre aceasta am eu de scris aici.

Din avalanşa de citate mai trebuie reţinută neputinţa muzicologilor de a descifra arta „legăturilor", structuri pulsatorice corespunzătoare unei silabe de vers, pe care trubadurii le mânuiau cu măiestrie. Se pare că acestea constituiau atât pâinea lor zilnică (asemeni acordurilor pentru muzicienii generaţiilor ce au urmat), cât şi catehismul iniţierii, materia ocultismului provensal pe care trubadurii îl slujeau sub paravanul frivol al efemerei drăgostiri curteneşti.

Dar ce au toate acestea de a face cu muzicalitatea-ca-teleologie? În articolul următor voi descrie legătura dintre muzica trubadurilor şi o caracteristică a lumii din care aceştia făceau parte: „erezia" (celebrele frecuşuri ale

* *Ibidem*.

nobililor-trubaduri cu încă proaspăta lume catolică a bisericii de la Roma şi cu ne-ereticii vecini de la nord) şi, în consecinţă, afirmarea nestingherită a personalităţii artistului (această trăsătură fiind de asemenea în dezacord cu lumea catolică şi arta monasticească, a călugărilor *anonimi)*.

Nu se prea poate vorbi de „muzicalitate colectivă"; pentru revelarea şi afirmarea muzicalităţii este nevoie de lapţii individualismului. Despre cum s-au depus aceştia pe câmpiile din sudul Franţei voi scrie în articolul următor.

André Pogoriloffsky

Que semble'odre sec al solelh
Ab son cantar marg'e dolen…

III – Meseria trubadurilor (1)

În articolul trecut promisesem că voi încerca să desenez un portret al mentalității trubadurilor: profesioniști plini de personalitate care au apărut ca din senin pe la sfârșitul secolului al XI-lea – tot efortul istoriografic ținând de argumentarea unei ipoteze: aceea că meseria trubadurilor nu era într-atât slujirea idealurilor iubirii curtenești ci, mai degrabă, cultivarea muzicalității-ca-teleologie, a personalității creatoare. În dosul acestui scop, bănuiam eu, se ascundea o adevărată meserie a țeserii timpului muzical, încredințată, prin inițiere, de la o generație la alta.

Dar cum arăta geografia în care au apărut trubadurii? Ținutul lor, întins de la Atlantic până în Italia de azi, traversând nordul Cataluniei, era o zonă relativ cruțată de războaie (eventual se pleca în cruciade, în sudul Spaniei ori spre Ierusalim) și de zelul inchizitor al Romei. Astfel, Occitania medievală a fost geografia în care ereticii catari au avut vreme să-și împlinească o istorie iar evreii stabiliți în Languedoc au putut concepe și caligrafia cea mai veche carte a Kabbalei iudaice: *Bahir*-ul.

Poate cea mai ciudată perioadă a istoriei trubadurilor este chiar începutul. Din primii ani avem de a face cu profesioniști: Guillaume al IX-lea, ori Marcabru, au apărut ca din neant cu o nouă imagine a dragostei, cu un stil propriu de interpretare a cântecelor, ba, cel din urmă este recunoscut ca un maestru al genului cel mai pretențios, *trobar clus*, de parcă înaintea lui ar fi existat o tradiție de sute de ani, la a cărei înflorire Marcabru și contemporanii săi ar fi contribuit pios. Această imagine a Renașterii secolului al XII-lea (cum o numesc unii erudiți), de pom doldora de rod crescut așa direct din sămânță, este prea frumoasă ca să fie și adevărată. Există tot felul de ipoteze privitoare la originea artei trubadurilor: catară, arabă, para-liturgică…

Cred că soluția poate fi descoperită încercând să observăm *care era de fapt meseria trubadurilor*, obiectul măiestriei lor. Știm că acești nobili artiști (trubadurii au numărat nu mai puțin de cinci regi, cinci marchizi, zece conți și cinci viconți) erau vestiți în primul rând prin arta lor interpretativă, muzicală, versurile fiind mai puțin importante, dacă nu scandalos de pueri-

le: *chansons que agron bons e motz de pauca valensa*. Despre Giraud Riquier ştim chiar că era un „poet destul de mediocru, dar desăvârşit muzician*“.

Natura măiestriei trubadurilor poate fi dedusă din însăşi etimologia cuvântului *trobar: un cuvânt din latina medievală*, tropare – *a compune tropi* (*substantivul* tropus *este atestat în latina creştină încă din secolul al IV-lea în sensul de* formule melismatice ale unui cântec)**. În articolul trecut aminteam de acele misterioase şi încă neelucidate „legături“, formule melismatice (aşadar *tropus*-uri!) interpretate pe o singură silabă de vers, despre care spuneam că pot fi considerate „pâinea zilnică“ a artei trubadurilor. Aşadar, etimologia cea mai probabilă a cuvântului *trobar* vine în sprijinul ipotezei mele în legătură cu… „legăturile“. Mai există o variantă etimologică: *trobar* ar veni dintr-un cuvânt arab clasic, *daraba*, cu sensul de *„a face să vibreze (un instrument muzical)“ – era folosit în mod obişnuit în Spania, unde era pronunţat* drab; *de aici s-a ajuns la îndrăzneaţa presupunere că „pronunţarea a dus probabil, cu timpul, spre* trob“, *de unde (spaniola formând uşor un verb pornind de la arabă, cu ajutorul sufixului -*ar) verbul trobar *ar fi trecut în Occitania şi* ar fi indicat chiar arta muzicianului, mai curând decât pe cea a poetului***“ (sublinierea mea – A. P.). Important rămâne faptul că ambele soluţii etimologice confirmă faptul că meseria trubadurilor era, întâi şi-ntâi, *muzica*.

La fel de interesant este de observat cum foloseau vorbitorii limbii „d'oc“ verbul *trobar* sau substantivul *troba*. Un text vorbeşte despre *stilul sau şcoala lui Sire Ebles* – la troba sau l'escola N'Eblo****. Aşadar erudiţii de azi traduc acest cuvânt şi prin *stil*. În lipsă de altceva, probabil. Dacă am stabilit că *tropus*-ul poate fi echivalat cu „legăturile“, acestea constituind materialul de lucru al muzicienilor-trubaduri, se poate specula mai departe că *la troba N'Eblo* se referă la disciplina muzicală pe care o slujea Ebles. Ca să fiu mai limpede, să ne închipuim, convenţional, că această disciplină nu era „troba“ ci armonia, contrapunctul ori basul cifrat. Astfel, citatul de mai sus poate fi tradus prin „şcoala sau armonia (contrapunctul, basul cifrat) lui

---

* *Ibidem*.
** *Ibidem*.
*** *Ibidem*.
**** *Ibidem*.

Sire Ebles"; numai scuzabila neştiinţă a traducătorului echivalând cuvântul cu „stil".

Dar povestea nu se termină sau, mai bine spus, nu începe aici. Înaintea apariţiei trubadurilor şi, în consecinţă, a meşteşugului îmbinării *tropus*-urilor, exista în muzica liturgică genul *numit „trop", pe care îl putem defini (…) ca pe o piesă* lirică, independentă, inserată *în textul liturghiei. Creat, fără îndoială, către anul 862, la Jumiéges (…), genul cunoaşte o mare popularitate începând cu sfârşitul secolului al X-lea. (…) Marea înflorire a şcolii acvitane se situează* imediat înaintea apariţiei primilor trubaduri. (…) *Ne aflăm, deci, foarte aproape, atât din punct de vedere geografic, cât şi cronologic, de apariţia stilului nou al lui Guillaume al IX-lea, conte de Poitires*[*] (subl. mele) – primul trubadur.

Despre originea para-liturgică a artei trubadurilor voi vorbi, însă, în articolul următor.

* *Ibidem*.

IV – Meseria trubadurilor (2)

De la trubaduri ne-au rămas aproximativ 250 de melodii, ceea ce reprezintă echivalentul unei zecimi din întreaga colecție de poezii pe care am moștenit-o de la acești occitani. Melodiile sunt scrise în notația neumatică gregoriană (notație pătrată). Așadar, ipoteza originii para-liturgice a meseriei trubadurilor are parte de la bun început de argumentul semiografiei: notația muzicală a bisericii, plăsmuită în jurul anului 800 și care a fost în uz vreme de aproximativ patru sute de ani, până la începutul secolului al XIII-lea. Deci anii de înflorire (secolul al XII-lea) a artei trubadurești sunt cuprinși în această perioadă.

În articolele trecute am încercat să demonstrez că, din cele trei dimensiuni ale cântecelor trubadurilor – poezie, sunet, timp muzical –, asupra celei din urmă aceștia se vor fi aplecat cu întâietate, „sculptura" în timp fiind, în consecință, preocuparea lor de căpătâi; versurile, ca și țesătura sonoră (modală-armonică) fiind deopotrivă mai puțin interesante, după cum sunt de părere specialiștii pe care i-am citat. Această meserie, a plăsmuirii unor forme de timp, vine cu siguranță de undeva, are o anumită istorie iar aceasta nu poate fi disociată de cea a notației neumatice gregoriene. Așadar voi încerca să descriu pe scurt ce s-a întâmplat cu aceasta înainte de *boom*-ul artei muzicale din sudul Franței, care a debutat cu Școala Acvitană (bisericească) și s-a împlinit prin aportul trubadurilor.

Notația neumatică s-a dezvoltat *diferit* în câteva centre monastice: Saint Gall în Elveția, apoi în cadrul Școlii Beneventine din nordul Italiei, în Lorena (unde se scria cu așa-numitele „neume de Metz") și, bineînțeles, în Acvitania. Astfel, la Saint Gall s-a inventat un sistem de reprezentare a interpretării prin niște „litere semnificative" care aveau rolul de a preciza *calitatea* expresiei muzicale. Termeni ca *bene* (foarte legat), *celeriter* (repede), *klenche* (sonor), *trahere* (ținut) sau *expectare* (așteptare), notați prescurtat cu litere (b, c, k, t, x), ajutau cântăreții să respecte spiritul originar al monodiei gregoriene, în tradiția endemică din care făceau parte.

Notația neumatică se compunea din două tipuri de neume: simple și compuse, cele din urmă fiind întrulocarea mai multor (două sau trei) neume

simple unite prin „legături". Despre acestea am mai scris, considerându-le materialul de lucru esențial al artei trubadurilor. Savanții sunt unanim de părere că neumele nu sunt străine de scandarea latină și de formulele prozodice ale poeziei (troheu, iamb, spondeu, tribrac etc.). Pe lângă aceste formule clasice, proprii muzicii îi erau anumite neume ornamentale ce impuneau tipuri diferite de atac vocal (la Saint Gall acestea se numeau „episteme").

Am scris ultimele două paragrafe numai pentru a argumenta o realitate pe care muzicologii (unii aparținând chiar Bisericii Catolice, cum sunt cei de la abația benedictină din Solesmes, principalul centru de studiu al cântului gregorian) ori nu pot, ori nu vor să o constate: arta muzicală gregoriană, cel puțin în perioada la care mă refer aici, cultiva *calitatea* timpului muzical, și nu *cantitatea*, aceasta din urmă devenind importantă mai apoi, odată cu (1) *dezvoltarea polifoniei* (pe care deja o practicau, sporadic, Școlile Acvitană și Beneventină de la începutul secolului al XI-lea), – polifonia necesitând o împărțire cât mai riguroasă, matematică, a timpului muzical, pentru sincronizarea vocilor – și odată cu (2) *formularea notațiilor mensuraliste* (*ritmice*, în sensul contemporan al cuvântului) ale lui Francon de Cologne și Petrus de Cruce, datate 1260 și 1320.

În general, muzicologii repetă două lucruri: pe de o parte deplâng „inexactitatea" și „caracterul rudimentar" al notației gregoriene, imaginând o istorie a notației muzicale (și a semnificației acesteia) care neapărat pornește de la jalnice încercări, însă culminează, în urma unui lanț de perfecționări, cu notația „modernă", considerată ideală; pe de altă parte, acești muzicologi se declară neputincioși atunci când trebuie să explice limpede semnificația „legăturilor", materialul de bază al artei pe care o studiază. Ambele lucruri nu fac altceva decât să pună în lumină un habitus al muzicologiei de azi, care de cele mai multe ori nu poate concepe existența unor sisteme muzicale temporale *deplin închegate* ce nu pot fi subscrise ritmului, înțelegerii *cantitative* a pulsațiilor.

Ajungând aici cu istoria artei muzicale gregoriene, ar fi de spus că o notație care a funcționat vreme de patru secole nu putea fi considerată rudimentară de cei care o practicau, indiferent dacă interpretarea ei în res-

pectul propriei tradiţii se cultiva prin încredinţare orală, iniţiatică. Guido d'Arezzo, în tratatul său *Aliae Regulae* (1930) scrie că, prin regulile pe care le propune, cântecul gregorian va putea fi stăpânit în doi ani *în loc de zece*. Or, o meserie care necesita *zece ani* de trudă pentru deplina ei stăpânire, nu se putea mulţumi, cred eu, cu o semiografie care să n-o slujească deplin. Cu atât mai mult cu cât sistemul ritmic, „ideal", este o invenţie la îndemâna oricui are nevoie să noteze simetrii şi raporturi simple, aritmetice, între durate; nu trebuiau sute de ani pentru imaginarea acestui sistem.

Singura concluzie care poate fi trasă de aici este că pe păstrătorii tradiţiei gregoriene (bisericeşti) din acea perioadă şi, mai apoi, pe trubaduri, ca reprezentanţi laici ai aceleiaşi tradiţii, nu îi interesa durata, *cantitatea* pulsaţiilor cu ajutorul cărora îşi plăsmuiau monodia, ci *calitatea*. Aici se află cheia interpretării misterioaselor „legături", a meseriei trubadurilor şi a muzicalităţii-ca-teleologie. O voi vârî în broască peste o săptămână. Clac!

V – Puțînătate și timp muzical (1)

Am scris, în articolele dedicate trubadurilor, despre timpul muzical. Vedeam într-acesta atât o dimensiune cantitativă (durată a pulsațiilor), cât și calitativă. O legam pe cea din urmă de încă nedeslușita artă a „legăturilor", pe care trubadurii o vor fi stăpânit și dus până la temeinicie. Nu voi intra într-o descriere sățioasă a acestei arte, plină de termeni aparținători savantlâcului muzicesc, ci îmi voi duce ipoteza până la capăt: aceea că trubadurii își făcuseră din muzicalitate un scop, o teleologie.

Calitatea timpului muzical, a pulsațiilor, ne mișcă la fel de tare ca o armonie măiestrit articulată. Atâta doar că, în primul caz, muzicianul trebuie să lucreze într-o dimensiune pe care o trăiește și la nivel ontologic: timpul. De aceea, arta lui are și purtarea de grijă specifică altminteri unei religii ori tradiții esoterice, creatoare de ierarhii și având un soi de „vocație" taxinomică, de aflare a binelui și răului într-un spațiu limitat care, pentru un ochi profan, s-ar înfățișa lipsit de asemenea caracteristici maniheiste. Într-un cuvânt, sculptorul în timp care va fi fost trubadurul, așa cum îl văd eu după opt sute de ani, trebuia să fie atât un desăvârșit muzician, cât și un vajnic păstrător al secretelor propriei meserii. Secrete care, se știe, ocultau o anume poietică, dar și partea „neagră", malignă a tradiției, pentru evitarea perpetuării sale prin neaveniți „ucenici vrăjitori".

Poate sună prea îndrăzneț ceea ce pun eu în cârca trubadurilor, poate că imaginația mea de acum (am febră, ochii mi-s roșii iar o tuse expectorantă îmi dă idei mitosofice, de secol XIX, ale unui talent ftizic trăitor în mansardă) mă va umple de jenă mai apoi – dar voi avea timp să dreg lucrurile.

Să revin. Arta „legăturilor" se aseamănă, în interpretarea mea, cu vreo disciplină extrem-orientală. Ceea ce se vede este puțin, dar adâncirea „văzutului" poate dura și forma generației. Să ne gândim la I Ching, la principiile Yin-Yang, la gama pentatonică (cinci sunete care creează un întreg univers). Practic, virtuțile *calitative* ale timpului, ale pulsațiilor, sunt tot cinci, însă împărțite în două grupuri. Mai întâi avem accentul și neaccentul, numiți de muzicieni și *thesis* și *arsis*. Din celălalt grup fac parte

trei principii sintactice. Pulsațiile pot *tinde* spre ceva, pot fi *determinate* ori, dimpotrivă, se pot *înșirui independent*.

Asta-i lecția despre „legăturile" trubadurilor. În puținătatea celor cinci principii, acești artiști proveniți dintr-o tradiție bisericească (și în bună măsură *reveniți:* se știe că peste o treime din trubadurii despre care ne-au rămas date certe s-au călugărit spre sfârșitul vieții, unii ajungând chiar pe înalte trepte ierarhice, episcopi și cardinali) au reușit să-și afle un destin.

Voi reveni la arta (acum mai deslușită) a trubadurilor în numărul următor al revistei, când febra scăzândă mă va transforma în sloi erudit, plin de argumente și ajutat de un condei mai bine stăpânit. Până atunci, mă bucur că am reușit să enunț cele cinci principii calitative ale timpului muzical. Mă car să iau o aspirină și… să-i mai ia și naiba pe trubadurii ăia!

VI – Puțînătate și timp muzical (2)

Scriam în articolul trecut că una dintre cele cinci virtuți calitative ale timpului muzical, ale pulsațiilor, este „tinderea"; cu alte cuvinte, raportând totul la stare, la afect, vorbeam despre *abilitatea noastră de a construi „așteptări"* (prin pulsații), care se pot împlini sau nu. Esențială rămâne însăși capacitatea omului de a plăsmui ca atare un *sens* al expresiei temporale: o antecedere.

Dar ce legătură este între această valență a expresiei temporale în muzică și *muzicalitate* sau, mai departe, între *starea de antecedență* și *muzicalitatea-ca-teleologie* (subiectul acestui ciclu de articole)? Răspunsul este simplu: tocmai asemenea valențe, stări ale timpului muzical desenat în pulsații, deschide uși prin care putem pătrunde în intimitatea muzicalității, pentru a o studia – mai apoi punând-o în valoare ca posibilă teleologie.

Oamenii au interpretat și compus muzică slujindu-se, așa cum scrisesem aici cu un articol în urmă, de (1) *accent* și (2) *ne-accent* (thesis și arsis), de (3) *stări de așteptare* ori de (4) *determinare între pulsații* (atac urmat de un fel de recul), după cum au știut (5) *să înșiruie pulsații independente* – așa cum putem să auzim în irmologicul paleobizantin ori pedalizările vocale ale călugărilor tibetani.

În puțînătatea lor, aceste cinci valențe ale timpului muzical reușesc totuși să definească școli, curente, tradiții, psihologii și „metabolisme" muzicale, într-o manieră foarte reprezentativă. Cu atât mai mult cu cât, deși legate de sunet, ele sunt supra-senzoriale: un *accent*, de exemplu, atacat vârtos, poate fi perceput (uneori și intenționat) cu toate simțurile: lanternă în ochi, ciușcă pe limbă, pârț la nară, gheață pe spatele ars de soare, „băăă!!!" ca farsă idioată, urlat din toți rărunchii în urechea celui adormit. În context, un accent din muzică ar putea fi tradus prin oricare din aceste catastrofe. Așadar, puterea de semnificație a valențelor timpului muzical acoperă un întreg fond aperceptiv, care înseamnă mai mult decât tușeul și urechea interpretului, plus urechile noastre de ascultători. Avem de a face cu o întreagă salată de simțuri care vor recunoaște varianta pulsatorică a unor afecte pe care și ele ni le transmit!

Există deci o psihologie a plăsmuirii și receptării unor forme de timp, legată de valențele amintite. Revenind la una dintre ele, pomenită la începutul articolului, *starea de antecedență* (de așteptare), voi încerca să-i vădesc caracterul reprezentativ în trei muzici: în swing, în Barocul francez (în special Uverturile) și, colateral, în anumite cântece tradiționale românești (doine, hore lungi). „Reprezentativ" în sensul că deschide o ușă spre înțelegerea muzicalității: faptul că antecedența predomină în aceste muzici înseamnă că muzicalitatea oamenilor care le-au creat își găsise un vad bun în respectiva valență a timpului muzical.

Swingul este un șir de antecedențe repetate simetric, din două în două pulsații, de obicei într-un tempo destul de rapid. Tocmai acest din urmă lucru îl face să fie perceput ca un soi de *background*, o stare de așteptare „mare" creată din pigmentul unor stări similare, însă „mici" (același lucru pe care îl țintea și câțiva mari armoniști, folosind șiruri de acorduri tensionate – Wagner sau Skriabin), un fel de pre-orgasm lungit la nesfârșit. Această virtute a swingului se brodește nemaipomenit de bine cu improvizația (formă de existență a muzicii care l-a pus în valoare și consemnat în cronograful propriei istorii): folosirea swingului în jazz te scoate deseori din situații proaste, în care nu mai știi cum să echilibrezi expresia muzicală pe care o inventezi *on the spot*. Prin însuși faptul că impui o așteptare continuă, senzația scontată, de echilibru, amână indefinit apariția celuilalt „talger". S-ar părea că swingul („legănare") ar fi apărut oricum în sânul unui gen muzical prin excelență improvizatoric.

În Barocul francez, antecedența are o cu totul altă formă. Aici avem de a face cu un grup de pulsații (sau o singură pulsație) care anteced năpraznic un sunet (pulsație) lung. În legătură cu această muzică, ar putea fi amintită o prejudecată ce conține, e drept, un sâmbure de adevăr: însăși limba franceză, prin pulsațiile silabelor, este un „fief" al antecedenței; silabele întrulocate în cuvânt se reped aproape invariabil spre ultima silabă. Prejudecata este veche: limba compozitorilor influențează alcătuirea pulsatorică a muzicii lor. Dar mai interesant mi se pare de spus că felul în care barocii pe care îi comentez aici s-au folosit de antecedență explică

într-o oarecare măsură apetitul lor pentru ornamentică. Grupul de pulsații de antecedență durează atât de puțin în comparație cu pulsația antecedată (prelungită prin sunet) încât ai impresia că, în puținul care ți se dă, trebuie să spui totul. Or, singura cale de a profita de inventivitate, de ghesurile muzicalității pe un petecel de timp, este tocmai ornamentica, pe care francezii au dus-o, după cum se știe, foarte departe.

O manieră asemănătoare de a folosi antecedența (pulsații care tind spre un sunet lung) este de găsit în unele cântece tradiționale românești. Numai că aici avem de a face cu o alcătuire temporală domolită de performanțele pulsatorice ale vocii omenești. Pe de altă parte, dacă în swing și în stilul francez amintit antecedența era o calitate a timpului muzical predominantă, în doine, hore lungi ea prevalează de cele mai multe ori abia perceptibil: în cadrul acestei tradiții există de toate (vezi cele cinci valențe numerotate mai sus). Nu voi face acum comentarii pășuniste, nici măcar blagiene (accent axiologic, timp cascadă sau havuz-viezure-mânz, dealu-valea și tăpșanu), amintind de echilibrul și, desigur, de cumpătarea țăranului român reflectate în cântec. Mă voi mulțumi să scriu că aici există sentimentul timpului limitat de care trebuie profitat, însă nu cu grăbire, ca la francezi, ci „mulcom".

Am descris cele două + una forme ale muzicii (swing, franco-barocă, românească) pentru a demonstra ce putere de semnificație poate avea, în aparenta puținătate a ei, o valență calitativă a timpului muzical – antecedența. Ea poate desena un cadru prin care studierea muzicalității în sânul unei culturi va fi bine direcționată de la bun început. Muzicalitatea proprie muzicienilor părtași la aceasta, la cultura din care fac parte, este tributară habitusurilor temporale preluate de la înaintași. Spargerea lor, de-a lungul istoriei, ne așează în fața unui spectacol uimitor.

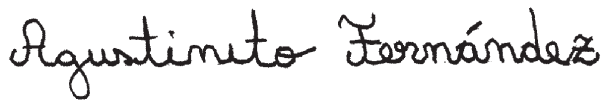
VII – De unde începe muzicalitatea

Virtuțile calitative ale pulsațiilor – arătam în articolul trecut – pot caracteriza, din punctul de vedere al timpului muzical, o întreagă psihologie a muzicienilor, a culturilor muzicale din care aceştia fac parte. *Sensul* traseelor pulsatorice pe care le înnoadă cântăreții, compozitorii și interpreții, studiat cu metodă, poate fi trambulina unui salt următor, în care muzicianul se studiază pe el însuși, devine microscopistul propriilor abilități de a modela în timp, prin pulsații.

Există, în acest caz, trei resurse, trei discipline pe care muzicianul ce se supune unui autodiagnostic pulsatoric perpetuu le va urmări fără dar și poate. Întâi de toate avem de a face cu muzici deja scrise ori stiluri interpretative (și improvizatorice) clasicizate, ale căror pulsații, remodelate pe instrument, creează în muzician un punct de referință: „orizontul" (în sens blagian) său pulsatoric intră în dialog cu tradiții bine fixate istoric. Cred că orice interpret a trecut prin experiența pe care am trăit-o și eu, ca (mediocru) pianist: sunt compozitori (sau compoziții) a căror expresie pulsatorică (frazare, „prozodie") îți pare a fi cumva „peste mână" (însă altora nu), incompatibilă nu cu performanțele tale tehnice, de instrumentist, ci cu o anumită *înclinație* pe care o ai spre alte tipuri de alcătuiri pulsatorice. Tocmai această aplecare este de studiat, dimpreună cu senzația de incompatibilitate: ambele vin dintr-un soi de sentiment de *aflare ca existentă* a monadei muzicalității pe care o tăinuim, în chip diferit, cu toții.

A doua resursă a muzicianului-în-căutarea-propriei-sale-muzicalități este improvizația. Mâinile lăsate să zburde în voie pe claviatură, pe clape astupătoare de găuri sau pe mat încordat, după o vreme (în care se pastișează un repertoriu cam rău conținut, dacă nu fumat) încep să împletească în degete alcătuiri pulsatorice inedite, ori anumite sensuri (nemaiîntâlnite) ale frazei pe care muzicantul va face bine să le conștientizeze, să le întoarcă pe o față și pe alta. În aceste ițiri pulsatorice stă un sâmbure de muzicalitate, anemic la început dar puios în perspectivă. Improvizând, cu aplecare, pe „tema" lor măruntă, ele își vor căuta un echilibru propriu prin care – minune! – improvizatorul constată cum pastișa se topește văzând cu ochii.

Bineînțeles, acest hocus-pocus, io-te neamule muzicalitatea, nu prea este cu putință fără cunoașterea profundă, disciplinată, a virtuților calitative ale pulsațiilor (descrise în ultimele două articole). Acestea reprezintă, pe de o parte, a treia resursă a muzicianului dornic de a-și revela muzicalitatea, iar pe de alta, calitățile pulsațiilor se constituie într-un complex limbaj cu ajutorul căruia muzicantul intră în dialog cu propriile-i abilități pulsatorice. Orice limbaj stârnește inventivitatea: virtuțile calitative ale pulsațiilor, folosite ca limbaj, vor fi astfel combinate, speculate, adunate în sintaxe tot mai complexe a căror intenționare pe instrument va deschide muzicalității latente căi de a se „încerca", de a se întrupa cât mai diferit, astfel revelarea ei devenind, pas cu pas, un lucru temeinic. Există un exemplu, o comparație pe care o fac ori de câte ori trebuie să descriu mecanismul scoaterii muzicalității din starea sa latentă și proiectarea ei într-o zonă a perceptibilului:: cu toții suntem posesorii inconștienți ai unei muzicalități aparte după cum, între starea de bebeluș și cea de preșcolar, purtam în noi germenii unei maniere de scris, încă ascunsă, pe care analfabeții o păstrează încă, fericiți, în degetele lor nededate la pix. Iată cum se semna (aproximativ) un profesor (și un talentat compozitor bolivian) de la „The Newcastle-upon-Tyne University", pe vremea când *scrisul* însemna pentru el doar caligrafie:



Și iată la ce s-a ajuns după vreo treizeci și ceva de ani (și prin talentele mele de plastograf):

O catastrofă! Dar, bineînțeles, comparația muzicalo-grafologică este numai ilustrativă; scrisul „matur" având o cu totul altă noimă decât *muzicalitatea revelată*, matură la rându-i, se-nțelege.

Ajunsă în acest punct, al unei vădite maturizări, muzicalitatea nu își află decât *un început* de la care poate urma totul (componistică, improvizații

pentru săli pline, sens teleologic) sau nimic (după cum există mari cărturari cu scrisuri de copii tâmpiți). De aceea va trebui să arăt, data viitoare, și locul (locurile) unde muzicalitatea își află *un sfârșit*.

VIII – Cu muzicalitatea-n guşă

Şi-am ajuns la muzicalitate. Un subiect căruia i-am tot dat ocol aici (şi nu numai în serialul de articole dedicat teleologiei muzicale şi muzicalităţii-ca-teleologie), dar pe care nu l-am explicat cum se cuvine, de-a dreptul. O voi face acum.

Muzicalitatea, pe care o legam de ideea de *sens* în muzică, îmbracă deopotrivă parametrul sonor, cât şi cel pulsatoric (temporal). În puţine cuvinte, un muzician care este în stare (fie în compoziţii, fie interpretând ori improvizând) să construiască forme echilibrate de sunete şi pulsaţii (fără a imita cu meşteşug experienţe trecute!) poate fi bănuit că a ajuns la acea maturitate despre care scriam în articolul trecut, semn al accederii propriei muzicalităţi. Natura acestei experienţe face ca interpreţii să fie cu un pas înaintea compozitorilor, să se maturizeze mai degrabă, laolată cu compozitorii care-şi interpretează, la propriu, muzica pe care o desenează pe hârtie. Zic aşa dintr-un motiv bine cumpănit: instrumentiştii care s-au ajuns în muzicalitate au şansa de a-şi valorifica nemijlocit acest capital. Voi da câteva exemple:

AIN: De curând am ascultat un dublu concert pentru pian (… şi pian) scris de Mozart. La clapa I interpreta Chick Corea, pianistcarenumaiarene voiedenicioprezentare. Experienţa lui de jazzman – cale împărătească spre muzicalitate – îl ajută acolo să-şi justifice *orice* excentricitate (ciudată nu înde sine, ci în raport cu tradiţia interpretativă a muzicii clasice vieneze), să „iasă din rahat“ ori de câte ori îl iau degetele pe dinainte. Unui interpret excelent, dar cuminte slujitor al tradiţiei amintite, calea spre rahat i-ar fi fost închisă dintru început. Mergând mai departe, se poate spune că toată circumambulaţiunea puertoricanului în jurul latrinei oferă un spectacol ravis-eclat-bușbeiz-ant, nemaipunând la socoteală sprijinul dirijorului, nu altul decât Nikolaus Harnoncourt, un alt monstru al muzicalităţii întrupate.

ŢVAI: pe la începutul anilor ’80 (dacă bine îmi aduc aminte), într-una din „Seratele Muzicale“ ale lui Iosif Sava (paranteză: muzicolog de care mă simt

legat topologic – locuiesc aproape de catedrala Sf. Iosif şi liceul Sf. Sava), violistul cvartetului condus de Enescu în anii ultimului război mondial povestea că membrii formaţiei îl căutau pe maestru pentru *repetiţii*. Se cânta Beethoven! Prins odată la strâmtoare şi întrebat politicos cum or să cânte la Ateneu fără să fi repetat, Enescu a răspuns: „O să cânt cum mi-o veni!". Bineînţeles, nu orice interpret, mai ales atunci când este vorba de un ansamblu atât de pretenţios cum este cvartetul de coarde, îşi poate permite să aibă atâta coi, să mizeze pe propria muzicalitate într-o asemenea măsură. Din fericire, lui Enescu muzicalitatea îi prisosea; ba, aş putea spune că se trezise cu dânsa ca parte a firii lui, de copil, şi o exprima prin anii '40 şlefuită, uzând de muzică aşa cum oamenii îşi folosesc limba maternă. De altfel sunt convins că atunci, la Ateneu, interpretarea lui Enescu nu a fost câtuşi de puţin o cârpăceală ori un bluf, ci un eveniment, în pofida cumiovenismului leiesc.

POLIŢAI: Exemple mai sunt.

În ambele exemple, de la ain la ţvai şi în artileria de rezervă a poliţaiului, un lucru trebuie observat: muzicalitatea interpreţilor se răsfrânge numai asupra pulsaţiilor, sunetele scrise de Mozart şi, respectiv, Beethoven, rămânând aceleaşi. Aşadar argumentaţia mea uşor abstractă din articolele precedente, referitoare la pulsaţii, îşi află de această dată o ilustrare.

Pulsaţiile, virtuţile lor calitative (de sens), nu sunt altceva decât forme ale energiei pe care interpretul o iroseşte pe instrument. Fiecărei pulsaţii, în context, îi corespunde un anumit tip de energie. Sinopticul acestor feluri de energii convertite în pulsaţii muzicale nu este infinit, dar nici uşor de catalogat. Energiile pulsaţiilor se adună, în schimb, într-un limbaj natural, un limbaj pe care nu noi l-am creat ci căruia ne supunem conştient (căutându-ne muzicalitatea) sau inconştient (ajungând, ca muzicieni-interpreţi, la o maturizare venită din asimilarea ori influenţa muzicalităţii altora, altoită pe lăstarul genuin al propriului nostru orizont temporal).

Poate muzicalitatea nu este altceva decât măsura în care muzicianul-cu-mâinile-pe-instrument ajunge să se exprime coerent, cu personalitate, în

limbajul natural amintit. Acesta este comun tuturor în măsura în care și o limbă vorbită este, cu diferența că, în cazul pulsațiilor, nivelul „plastic" al limbajului (de care vorbesc lingviștii) este de cea mai mare însemnătate iar cel noțional este sublim dar… (v. conu' Iancu). În acest fel, maeștrii propriei lor muzicalități ajung să se integreze oricând, armonios și spontan, în orice loc unde se discută „pe limba lor", asemenea lui Enescu în cvartet ori lui Corea în toiul unui perlat dublu concert de Mozart.

Mai departe nu se poate merge. Muzicalitatea se atinge, e luată-n brațe iar apoi nu mai slujește, în sine, la nimic; devine doar *un mijloc* de a face muzică, de a te exprima în timp.

IX – Muzicalitatea în pilde și parabole

Nu știu cum se întâmpla dar, cu vreo patru-cinci ani în urmă, se făcea că ședeam la pian improvizând și, mușcându-mi absurd degetele de la mâna dreaptă, până la os, încercam să văd cum se solidarizează, pe clape, degetele mâinii stângi. Nu aveam, pe atunci, nici un motiv de îndurerare real, așa că l-am construit eu, pipăindu-mi falangele cu incisivii. Exact nu mai știu ce-mi solidariza stânga prin bas, plină de compasiune, dar atunci, prin capul meu penetrat de degete, a trecut un gând: am realizat că nu există oameni muzicali și oameni ne-muzicali.

Ca ins caracterizat, pentru o clipă, de înclinații autofage, am înțeles faptul că *prin cultivarea muzicalității* orice instinct muzical care duce la înjghebări coerente de sunete și pulsații, cu stăruință, poate intra în istoria muzicii, sub formă de „obol". Esențial este ca acest instinct să vină din muzicalitate (așa cum am descris-o în articolele trecute) și nu din prejudecata johncageiană că „orice poate deveni muzică".

Două lucruri sunt de spus aici. În primul rând, instinctul pomenit nu îi pune în ecuație pe gogomani. A-ți revela propria muzicalitate presupune rafinețuri și vocație. Or, un muzician cuprins, legitim, de admirația unor muzicalități deja fixate, istoricizate, validate de tradiție, și temător în a-și scobi propriile impulsuri, date de la Dumnezeu poate în răspărul acestora, nu se va aventura în Amazonia propriei sale muzicalități. Chiar dacă nu e capsoman. (Dar, după cum sugerează Mario Vargas Llosa în romanul *El habladór / Povestașul*, a fi gogoman în junglă se echivalează cu a nu fi gogoman în junglă). Nu poți cere unui Titi de geniu să-și prezinte pașaportul la vămile muzicalității.

PARABOLĂ: Mi s-a povestit cum, într-o „Tabără de intervenție în peisaj", organizată acum câțiva ani prin Ardeal, veniseră și câțiva tineri plasticieni olandezi. Ajunși, la un moment dat, la fundul sacului cu mâncarea, au purces ei spre satul din apropiere, însoțiți de o Junǎ Didină Romîncă, să cumpere de-ale gurii. În sat s-a purtat următorul dialog cu o Țărancă:

Ţăranca: Da'… domnii… ce sunt?

Juna Didină Româncă: Olandezi.

Ţăranca: Şi… nu vorbesc româneşte deloc?

Juna Didină Româncă: Nu.

Ţăranca (cu degetele la gură): Ioi… Săracii de ei!

Eu (curmând parabola): Aşadar, dacă Titi nu vrea să-şi reveleze propria muzicalitate, eu zic „Săracu' de el" iar dânsul va dăinui bine-mersi în Ţările de Jos ale Tradiţiei, durându-l în cur de toate valurile pe care le fac eu în jurul muzicalităţii.

Al doilea lucru pe care trebuie să-l scriu aici se referă la consecvenţă. A-ţi săpa cortexul în căutarea muzicalităţii presupune un regim spartan-ascetic şi, totodată, uneori fără sorţi de izbândă. Acum nu urmează o parabolă ci o…

PILDĂ: De pildă mă aflam, prin decembrie '93, undeva prin nordul-cel-mai-nordic al nordicei Irlande de Nord. Gazda mea belfasteză a ţinut gaia-maţu să-mi arate coasta-coastele Ulsterului, de la Atlantic la Marea Irlandei (sau invers), unde există o şosea ce urmează fidel ţărmul. Ca s-o spun pe bucureşteneşte, era un cancer de vreme, o ploaie pişăcioasă de-ţi intra în măsele. Ştergătoarele maşinii nu făceau defel faţă stropilor. Vizibilitate: zero. *What a glorious day, isn't it? Bineînţeles* că la un moment dat am pierdut şoseaua şi ne-am rătăcit pe un drum de ţară noroios, în care maşina s-a înglodat. Şi din nou *bineînţeles* că eu am fost cel cu urnitul. Împingătorul. Dar maşina canci să se mişte. Deodată, din stihiile diluviului (din senin???) au apărut doi gentlemeni, înţoliţi în macintoshuri şi cu nişte traiste pe umeri din care se ieşeau crose de golf. Unul dintre ei, într-o engleză îngrijită, alterată uşor doar de pipa lui încă fumegândă, m-a întrebat direct dacă nu cumva le-am văzut (!!!) zburând prin zonă mingiuţa; o căutau de la unsprezece fără un sfert (era 11:00), Mr. Xxxxson aflându-se într-un meci decisiv cu Dr. McXxxxley. Eu, plin de noroi până-n sentimentul românesc al fiinţei, le-am adresat prin strungăreaţă un neaoş „Vă-*ntru* 'la mea d-aici" şi i-am pus la împins Renaultul care, astfel, în sfârşit a demarat.

Dar pilda de consecvență britanică (o fi fost chiar britanică?) – și mă refer atât la gazda mea care mi-a prezentat pentru multe ore peisajul (vizibil pe doi metri pătrați al) Ulsterului, cât și la căutătorii mingiuței de golf – mi-a rămas întipărită în minte. Cam așa ar trebui să se țină de treabă și scormonitorii propriei lor muzicalități: să își joace predestinarea, ca muzicieni, prin mii de baionete, ploi torențiale, să piardă mingi și simțul umorului, ba să-l recâștige împingând mașini din noroi. *C-așa-i jocul muzicalității*, ar spune un fost ceasornicar și diacon și pușcăriaș și poet și zarzavagiu, *se termină cu moarte*. Dar, despre asta, poate, mai încolo.

X – „Pulsația pe schiuri“: un vodevil macabru

GONGURI: Încheiam articolul trecut cu o citare infidelă din poezia fostului diacon Iosif Teodorescu. Ziceam eu acolo că *așa-i jocul muzicalității, se termină cu moarte*. Spuneam prost: *uneori* se termină cu moarte, și asta dacă nu punem la socoteală mierlirea banală (glonț în cord, trăznet pe mui, ciroză-n ficat sau, Doamne-ferește, bătrânețe la viscere).

Aflându-mă chiar în clipa asta *în culisele* scrierii articolului de față, pot pune în mare grabă de o repetiție. Așadar muzicalitatea ține în cea mai mare măsură de felul în care energia noastră se întrupează în pulsații muzicale. Acestea, la rândul lor, au calități distincte, recognoscibile și denominabile: există așadar un soi de tabel mendeleevian în care fiecare pulsație pe care omul o poate plămădi are funcția sa precisă, o valență, o noimă a existenței în context.

ACTUL I: Acest „dicționar chimic“ al pulsatoricii, odată învățat, asimilat muzical, poate împinge pulsatologul în pârdalnicul păcat al curiozității nesăbuite. „Substanțele“ pulsatorice, combinate permutativ în mojarul experimentului, dezvăluie sumedenie de incompatibilități; un soi de dizarmonie temporală al cărei rezultat se insinuează nefast în experiența muzicianului care se îndărătnicește să le încerce pe propria-i piele, intenționându-i întruchipările.

Desigur, ce scriu eu aici sună a literatură fantastică. Dacă sunt crezut sau nu, dacă pare că dezvălui impulsuri mitomane au ba – mă doare-n zbanț. Experiențele pe care le-am trăit în urmă cu vreo doi ani ca laborant-pulsatolog, venite din mai sus amintita nefastă curiozitate au fost îndeajuns de înspăimântătoare încât să mă determine nu să mă las de muzică (asta ar fi fost calea ușoară!), ci să-mi înjgheb o ratare onorabilă. O vreme am crezut că e datoria mea să tac, să nu suflu o vorbă despre laboratorul meu pulsatologic, apoi m-am sfătuit cu doi-trei prieteni apropiați iar azi, mai detașat, am ales calea exorcizării: *prin destăinuire*, provoc experiența trecută să-și ia spectrele din sufletul meu și să mă lase în pace. Așa cum (se spune)

„*cuvântul* cheamă fapta“, prin magia lui cred că pot alunga binişor şi sechelele temporarei mele meserii de otrăvar, pus pe combinat în alambicele propriei vieţi ore, minute, *timp* pe a cărui etichetă încă rânjeşte un cap de mort intersectat de ciolane.

PAUZĂ (cu citate din Cioran, care zice): *Un sărman individ care simte timpul, care-i este victimă, care crapă, care nu cunoaşte nimic altceva, care este timp în fiecare clipă, cunoaşte ceea ce un metafizician sau un poet nu ghicesc decât datorită unei prăbuşiri sau unui miracol.*

(Şi mai zice): *Există şi din aceia care îşi iau drept unitate timpul însuşi şi se înalţă uneori dincolo de el: pentru ei, ce lucrare, ce proiect ar merita să fie luat în serios? Cel ce vede prea departe, cel ce este contemporanul oricărui viitor, nu se mai poate agita, nu se mai poate nici mişca.*

GONG şi ACTUL II: Lucrul cel mai interesant este că formulele pulsatorice pe care le contemplam ca „lucrul dracului“ construiau, turnate cu degetele pe pian, efecte nemaipomenite. Mă şi miram cum, din această bătrână claviatură mai pot ieşi lucruri noi, ba chiar, aş putea spune, „nelumeşti“. Atâta doar că pe mine, ca interpret al drăcăriei, lucrul mă consuma cumplit. De fiecare dată după o astfel de experienţă îmi venea să mă dreg sorbind din acele neaoşe cuvinte slavo-româneşti care dau bine în orice text: să beau *snagă* şi să înghit *vlagă*. Explicaţia este simplă: doar am spus mai înainte că formulele pulsatorice se compuneau din elemente incompatibile; ceea ce pianotam eu era efortul (şi oboseala) de a le întruloca cu tot dinadinsul.

Dar să exemplific cu propoziţia: „Nâpâţgrâvul zgrâdâţe crâmndnând zâpârsggiul“. Ori chiar poezia:

Nâpâţgârv zgrâdâţând zâpârsggiul,
Crâmnhângea-mi-ai ţrâmpânda drânjdind!
Ca să crândbi brânlgruirdrea cu hrâgrul
Ori să brâşdţi jrutrânbgeala-n Olimp.

Ei bine, dacă Nina Cassian scria în limba spargă, asta a mea e de-a dreptul „zobă“ ori „chiseliță“. De veți scanda silitori versurile de mai sus, veți constata următoarele: veți scăpa de orice flegmă tolănită prin gâtlej, veți învăța poezia pe dinafară, mai târziu aceasta vă va face plăcere, apoi o veți recita prietenilor, vă va durea capul iar efortul… ei, efortul va fi cumplit. Mai cu seamă ținând cont de faptul că, în traducere pulsatorică, „partitura“ nu arată ca mai sus, ci în acest fel: „Npțgrvul zgrdțe crmndnnd zprsggiul“. „Î“-urile pe care ne vedem siliți a le inocula în scrâșnita recitare sunt broboane de neputință. Așa transpiram și eu pe pulsațiile mele cu copite, bărbuță de țap și sprâncene ca o literă „v“ ceva mai obtuză.

Ceea ce mă fascina chiar și în timpul migrenelor ce urmau după desprinderea de pian era efectul de drog al pianotărilor disfuncționale. Există o poveste orientală cu un împărat care ceruse să i se aducă cel mai minunat parfum din lume, parfumul-parfumurilor. După câteva decapitări, se prezintă la curte, cu parfumul cerut în mână, un bătrân alchimist care îl imploră pe împărat (sau han) să nu cumva să miroasă substanța aceea. Însă acesta nu ascultă, deschide plosca, îi miroase capacul și moare instantaneu, cu un surâs liniștit așternut pe față. Ast-i tt ce-m avt de sps: „aș-i jcl mzcltții, unri se trmnă cu mrte“.

CORTINA: Al dmnvstră, Andri Pgrlvschi

RELÂCHE: După ce v-ați chinuit să citiți cele de mai sus, pentru revenire, parcurgeți cu glas tare și următoarele cuvinte (rar și cu nesaț): oaie, uouă, Lola, cucuveauă, oază, nor-noară, cioroi-cioară, oloi și oac-oac.

XI – Ultim cuvânt

Poate că m-am întins prea mult. Poate că muzicalitatea-ca-teleologie îi interesează doar pe muzicanți. Ba chiar și dintre aceștia numai o mică parte s-ar învrednici să rumege puțin subiectul. De aceea mă opresc aici, încercând să schițez portretul muzicianului care și-a revelat muzicalitatea. Sau și-a făcut din aceasta un țel solid.

Cuceritorul propriei muzicalități este, înainte de toate, un dezinhibat. Nici un habitus împământenit, nici o tradiție îndelung confirmată nu are pentru acesta altă semnificație decât aceea a unei „lumi paralele", stimabilă sau indiferentă – după caz și toană. Dacă emulul muzicalității se consideră *buton,* traducând, în același timp, geniul lui Beethoven prin *corcoduș*ă, atunci muzicianul pe care încerc să-l portretizez aici dispune de libertatea de a vădi că influențele corcodușiere eventual prezente în arta lui pot fi înțelese deopotrivă și ca butonisme *avant la lettre* folosite de autorul *Hammerklavier*-ului. Cel ce și-a revelat muzicalitatea nu mai poate fi speriat de gogorițe verbale ca „ratare", „ne-originalitate" sau „marginalizare" întrucât teleologia lui (aflarea propriei muzicalități) este deja întinsă la drum pe o cale mărginită, pe de o parte, de năzuințe transcendente (muzicalitatea fiind, așa cum am încercat să demonstrez în articolele trecute, de la Dumnezeu), iar pe de alta de tentațiile celui mai spumos profan. Cu alte cuvinte, „muzicalizatul" nu-și poartă nasul pe sus, ca un gigolo metafizic, din simplul motiv că muzica însăși este pentru el doar un pretext al propriei muzicalități, împărtășibilă (pe instrument) oricui: nevestei, pigmeilor, mitocanului de la sifoane, dar și publicului de concert, muzicienilor cu ștaif, Guvernului botswanez. Astfel, de-l pui să creeze muzici cu „adâncime", să improvizeze pe acorduri zaharate, bune pentru învălurit gagici ori să se roage, la propriu, intens, pe instrument, ceea ce auzim noi este una iar atelierul propriei sale muzicalități, *meseria lui de fapt* – alta. Muzicalitatea, odată luată-n pumni, te roade în ghes de curiozitate. Vei căuta să vezi cum, schimbând doar codul sonor, felul în care sculptezi în timp lasă cu plescăit în cerul gurii orice gusturi.

Lucrurile stau așa numai dacă nu cutezi a te împlini muzical urmând *doar* trăsăturile propriei tale muzicalități. Lucru covârșitor pentru cei mai mulți

dintre noi – şi niţel megalomant: în loc să te oglindeşti nonşalant în toate habitusurile deja existente ale muzicii, odată pornit spre revelarea „muzicii «tale»“, rişti să cazi într-o teleologie falsă. Dacă muzicalitatea este un soi de monadă pe care ţi-a inculcat-o Dumnezeu, spre revelare şi, mai apoi, dialog cu muzicalităţile semenilor, inerţia acestei revelări orientate spre *interior*, mereu spre interior, poate fi dăunătoare. Tot săpând înlăuntru, uiţi că muzica este, totuşi, un limbaj bun de împărtăşit altora, spre *afară*. Muzicalitatea este dusă frumos în lume atunci când energiile ce o caracterizează ajung, benefice, la sufletul celor ce nu au avut bucuria să şi-o reveleze. A-ţi scobi propria muzicalitate până o faci să devină *ea* muzică, este ceva de amânat pentru pentru anii de puşcărie, de zarcă, de izolare. Dar nu muzicalitatea în sine este valoroasă, ea nu creează muzică prin sine însăşi: important este ca muzica pe care o exprimi după revelarea ei să te facă să vezi că nu ai ales deloc o cale greşită. Este vorba despre muzică înţeleasă ca o adâncire a unor latente energii înnăscute.

La începutul acestui articol aminteam de muzicalitate în legătură cu dezinhibiţia celor ce şi-au revelat-o. Personajul propriei sale muzicalităţi, prin aprofundarea potenţialităţii sale temporale, se aseamănă unui actor. Aşa cum acestuia din urmă cuvântul, acelaşi cuvânt îi poate deveni pretext pentru orice (gomă tradiţionalistă, demitizare, hai burlesc ori tragism etc.), aidoma, profesionistul propriei muzicalităţi pare a compune o mină histrionică (prin muzicile pe care le plăsmuieşte). Actorul ajunge aici frecându-se de scenă şi intrând în pielea unor personaje diferite, străine firii lui la început, dar mai apoi, încet-încet, apropiate. Muzicantul nostru ajunge la acelaşi lucru sondându-şi energiile latente, imaginând cu timpul orice fel de construcţii pulsatorice, „sound“-ul muzicii lui putând fi uimitor de diferit de la o interpretare la alta, dar muzicalitatea rămânând aceeaşi, liant subteran şi monedă de schimb, asemenea teatralităţii actorului în carne şi oase.

Dacă actorii şi-au făcut demult din teatralitate un ţel, muzicalitatea-ca-teleologie, azi, este aproape necunoscută, dacă nu chiar nedorită, ea părând să treacă oblic şi demolator prin multe habitusuri comode ale păstrătorilor tradiţiilor muzicale clasice.

În acest ciclu de articole am încercat să o reactualizez. Acum îi voi arunca peste sicriu o ultimă lopată de pietriș: poate e cineva să audă zgomotul, s-o mai dezgroape.

ARTICOLE
(2000–2013)

Anul viitor, între 28 august şi 3 septembrie 2007, la *Asilomar Conference Center* (Monterey, California), va avea loc cea de a treisprezecea conferinţă a *Societăţii internaţionale pentru studiul timpului (The International Society for the Study of Time – www.studyoftime.org)*. Aleasă în urma unui sondaj efectuat în vara anului 2005 printre membrii societăţii, tema a conferinţei va fi „Limite şi constrângeri" *(„Limits and Constraints")* – un subiect străveziu ca o definiţie, dat fiind că felul în care oamenii se raportează din punct de vedere psihologic la timp se bazează tocmai pe constanta şi variata cenzură a acestuia. Şi nu mă refer aici la nebuloasele bergsoniene ale percepţiei subiective, care operează în general cu hălci mari de timp, ci la segmentul miniatural al capacităţii creierului uman de a integra două evenimente într-o unitate a percepţiei (pe care timpologii o numesc fie „fereastră temporală", *„time-chunk"*, fie *„subjective patterning"* etc.) şi care se situează într-un ambitus temporal strâmt, între câteva sutimi de secundă şi aproximativ o secundă şi jumătate (trei secunde în situaţii excepţionale).

Nimic nu este aici mai paradoxal decât faptul că, în vreme ce timpul din afara acestui ambitus este în general privit ca un continuum, odată intrat în zona relaţiilor imediate dintre stimuli *(v. supra)* el se cuantifică, la nivelul percepţiei, cu sau fără voia noastră, creând „ferestre" şi amintindu-ne de diabet*. Cele mai simple experimente în acest sens sunt „experimentul gânditului la nimic" şi „blocarea cubului Necker". În primul caz, subiecţii vor porni un cronometru şi vor încerca să nu se gândească la nimic. În momentul în care se vor gândi la ceva (inclusiv la faptul că nu se gândesc la nimic) vor opri cronometrul şi vor constata uimiţi că totul a durat mai puţin de trei secunde – o secundă şi ceva în cele mai multe dintre cazuri. În cel de al doilea caz, subiecţii vor cronometra (cu rezultate similare) durata de timp în care reuşesc să aţină în prim-plan oricare dintre laturile care se văd ca pătrate în desenul unui cub Necker.

* În sensul în care o boală care omoară dar nu doare seamănă teribil cu percepţia temporală, care există, munceşte zi-lumină, dar nu are organ senzorial specific.

Aşadar, prezenţa discretă a „ferestrelor temporale“ este un dat care, în pofida contururilor marcate ale cubului Necker, se află definitiv înscris în zodia inconturnabilităţii şi care marchează, în economia descriptivă a acestui eseu, o primă limită a felului în care ne putem raporta la timp.

Neputând eluda natura cuantificată a percepţiei timpului (în cadrul ambitusului pomenit), muzicienii au făcut ceva foarte „românesc“ – şi anume s-au descurcat cum au putut şi ei în condiţiile date. Aşa se face că astăzi, când ne gândim la muzică, ne reprezentăm în general o artă cu puţine note lungi şi cu mai multe note scurte, taxinomia scurt-lung fiind regularizată tocmai de măsura în care o durată se (sau nu se) plasează în cadrul ambitusului temporal (v. supra). Integrarea temporală a două evenimente succesive (care pot fi şi note muzicale) într-o singură „fereastră“ nu reflectă altceva decât capacitatea creierului nostru de a imagina structuri prozodice de genul accent-neaccent, accentele fiind nişte jaloane pe care conştiinţa le marchează, subiectiv, pentru percepţie. Putem rămâne muţi de uimire, dar adevărul este că accentul prozodic, neînsoţit de artificii excesive (trage tunul, poc, zbang) nu există decât la nivel subiectiv. Adică există pentru că aşa impune percepţiei creierul nostru. Metronoamele fac de când există (e.g. 1814, metronomul Mälzel) tic-tic-tic-tic, iar noi ne încăpăţânăm să le auzim că fac *tic*-toc, *tic*-toc. Nici o spălare pe creier nu ar fi fost mai efectivă şi nimic nu ne opreşte să mai bifăm o limită a felului în care ne raportăm, subiectiv, la timp.

Aşadar nimic nu ne poate ajuta să nu cuantificăm curgerea timpului şi să nu vedem accente şi neaccente acolo unde nu există decât nişte stimuli placizi. În cazul din urmă, singura scăpare sunt intervalele lungi, care ies din cadrul ambitusului şi cele foarte scurte care creează un alt număr de iluzionism intitulat *crepitus*. Dacă pare relativ evident de ce nu putem integra prozodic (i.e. într-o structură de tip accent-neaccent) doi stimuli situaţi la zeci de secunde unul de celălalt, mai greu de înţeles pare motivul pentru care în principiu nu putem plasa, subiectiv sau nu, accente, atunci când intervalul dintre doi stimuli este sensibil mai mic de 100 de milisecunde. Oricine posedă conceptul de „pârâit“ în vocabularul personal poate afla

acum de ce poate deosebi o pârâială de un puls foarte rapid: tocmai pentru că pulsațiile constitutive ale unei pârâieli *(crepitus)* scapă cumva tendinței creierului nostru de a ierarhiza stimulii, de a-i cataloga ca accente și neaccente. A treia limită bifată și un bun motiv de a trece mai departe.

O altă festă pe care ne-o joacă creierele noastre se referă la abilitatea de a prelua intervale de timp și de a le repeta sau continua. Dacă auzim „pa-ram, pa-ram, pa-ram" și între „pa" și „ram" există un interval de, să zicem, 250 de milisecunde, vom putea să preluăm acest început de tempo pornind de la intervalul „pa-ram", dar niciodată de la intervalul „-ram pa-". De ce? Probabil din cauza unor tenebre încreierate care urmează a fi elucidate de neuropsihologi. Mai departe, pentru a fi în stare să preluăm un interval și să-l reproducem, în general nu ajung doi stimuli, ci minimum trei, uneori patru: primiii doi fixează tempoul iar următorii îl confirmă. Probabil că acest fenomen al percepției stă la baza faptului că ne dăm în vânt după structuri ritmice repetitive. Patru și cinci.

Tot niște tenebre muncesc neostoit să nu lase muzicienii să înlănțuie *crushing notes* – nu altceva decât niște pârâieli (v. supra) care în practica muzicală curentă se opresc întotdeauna într-o *crushed note*. Ideea este că aceasta din urmă nu poate fi în același timp și prima dintr-un nou grup de *crushing notes*. Dacă am reuși acest lucru am performa o adevărată punere în abis, pentru că rezultatul ar fi asemănător unei prăbușiri pe o suprafață care, exact în momentul impactului, devine punctul de pornire al unei alte prăbușiri. Sau, mai ilustrativ, ar fi ca și cum am vedea tot ce mișcă în jurul nostru ca pe un continuum, dar în același timp am putea controla și „fotogramele" din care sunt compuse aceste mișcări. Șase.

Ferestrele temporale sunt și ele supuse limitei. Există în acest sens un „interval al răzgândirii" care spune că, dacă ai început să pronunți o gafă care durează până în 200 de milisecunde (e.g. un singur cuvânt, mic dar năruitor) – gata, nu te mai poți opri, ai făcut gafa, doamna va înțelege că o consideri grasă. Această fereastră de 200 de milisecunde, în care nu mai avem loc de întors, ar trebui luată aminte de muzicieni, pentru că exact în acest interval temporal creierul nostru nu poate percepe mai mult de un

accent. Ferestrele mai largi pot cuprinde și două accente, dintre care unul principal și unul secundar. Șapte și opt.

La peste 800 de milisecunde per pulsație, același creier impune percepției o senzație de surplus, pe care psihologi ca Paul Fraisse au denumit-o „gol temporal" *(temporal gap)*. Nici să limpim stimulii cu superadezivi nu vom reuși să scăpăm de această senzație pe care compozitorii au speculat-o, intuitiv și plenar, în mișcările lente. Nouă.

Alți psihologi au studiat felul în care ne putem deplasa atenția de la un stimul la altul sau de la un grup de stimuli la altul. Au mai studiat și măsura în care putem impune noi rata schimbării atenției. Astfel, există o limită nesustenabilă a acestei schimbări (i.e. în jur de 200 de milisecunde) – ceea ce înseamnă că putem performa o dată o astfel de rapidă transmutare a atenției, dar nu de două ori la rând. Există apoi o rată sustenabilă, care pornește de la circa 400 de milisecunde per „pachet de atenție" și o rată optimă, pe care o folosim curent, situată în jurul valorii de 600 de milisecunde. Ideea este că nici atenți nu putem fi după placul liberului arbitru – care tocmai fluieră sfârșitul primei reprize. Zece – și așa mai departe.

Limitele percepției temporale nu se opresc așadar aici, iar ceea ce uimește cel mai tare este faptul că, în pofida restricțiilor pe care ni le dictează creierul, ne rămâne în arendă o imensă zonă a libertății de a plămădi forme de timp discret pe care oamenii, din motive care îmi scapă, nu s-au grăbit să o cultive și să o sublimeze: probabil că muzicienii ar trebui să fie primii care să profite de această pleașcă savantă, pentru că mariajul sunetului cu timpul este vechi, stabil și ațâțător de speculații.

Ca să mă exprim ca un politruc, voi pune că „limitele sunt bune". De fapt sunt indispensabile construirii unui limbaj funcțional, organic și, la limită, incontestabil. Psihologul Ernst Pöppel, în cartea sa *Mindworks – Time and Conscious Experience*[*], susține că există două situații în care nu se poate naște nicio formă de conștiință: totala determinare și totala indeterminare (i.e. haosul). Extrapolând totul în logica prezentei ideații, putem spune că o determinare totală ar însemna că duratele, atenția,

* 1988, Harcourt Brace Jovanovich, Publishers

patterning-ul, accentele, ferestrele temporale şcl. s-ar putea succeda numai într-o anumită ordine, imuabilă, şi că tot ce am putea face noi ar fi să ne cumpărăm bilete şi să asistăm, neputincioşi, la spectacol. Pe de cealaltă parte, o totală indeterminare ar însemna că putem face orice cu percepţia timpului: accentul-neaccent, secunda care trece cu viteza de şapte ore pe minut, milisecunda de siestă aşezată, atenţia distrată sau pulsul egal care se compune din durate diferite.

Ideea că toată această încrengătură de limitări ale percepţiei temporale construieşte o gramatică proprie – pronind de la principiul „asta se poate, asta nu se poate" – este prea evidentă pentru a o mai susţine aici. Din nefericire, muzicienii nu s-au priceput să îi închipuie şi o sintaxă consistentă şi s-o împlinească într-un limbaj de sine stătător, asemănător, *mutatis mutandis*, armoniei tonale. Cunoscând în amănunt limitele percepţiei temporale, ei ar fi putut imagina structuri pulsatorice pe care clasicul sistem metro-ritmic nici nu le-ar visa.

Diferenţa majoră dintre gramatica armoniei clasice (a celor 12 sunete prin care a ales să se exprime muzical civilizaţia occidentală) şi cea a ceea ce va vrea să însemne „armonie temporală" constă în faptul că prima se bazează, exprimat la modul naiv, pe principiul „asta sună bine, asta nu sună bine", „asta ar fi frumos, asta nu ar fi frumos" sau „consonant-disonant" – în vreme ce regulile de bază ale gramaticii temporale sunt de neîncălcat pentru că, pentru a le eluda, ar trebui să fim în stare să modificăm înseşi mecanismele percepţiei temporale, ceea ce ar fi sublim însă imposibil. Cu alte cuvinte, aici limitele combinatorii sunt mai puţin supuse convenţiei decât în cazul armoniei sonore, dat fiind şi faptul că o sumă de convenţii se adună în timp, or estetica (percepţiei) timpului muzical încă n-a avut parte de prea multă dezbatere, în afara sistemului clasic, metro-ritmic, pentru a se bucura de avantajele bunei conveniri.

Dar poate cel mai interesant lucru referitor la limitele percepţiei temporale, aplicate în domeniul muzicii, se leagă de posibilităţile virtuale ale percepţiei educate, „literate" – sau chiar „alfabetizate". După sute de ani de experimentare a sistemului sonor pe care îl auzim ce cele mai multe ori

când dăm drumul la radio, muzicienii profesioniști sunt în stare să distingă diferențe infinitezimale între intervale (e.g. terța mare naturală vs. terța mare temperată), să recunoască instantaneu structuri și funcții armonice și să performeze alte astfel de avataruri ale asimilării profunde ale acestui sistem de comunicare muzicală. Chiar și așa, limitele competenței se tot lărgesc. În materie de competență temporală suntem mult mai puțin informați cu privire la limitele acesteia. Absolut toate limitele prezentate în prima parte a acestui eseu au fost descoperite de psihofizicieni în condiții de laborator. Chiar dacă subiecții au fost uneori muzicieni profesioniști, nu a fost vorba niciodată de experți în timpul muzical, pentru că o astfel de calificare nici nu există în nomenclatorul academic contemporan*. Cu alte cuvinte, ceea ce știm astăzi despre limitele percepției temporale se echivalează cu „cel mai mic numitor comun al competenței" în materie. Experimentele sunt sută la sută valabile, dar nu iau în calcul o eventuală profesionalizare a subiecților. Comparativ, imaginați-vă că, într-o lume care n-a descoperit circul, o echipă de cercetători vrea să vadă dacă oamenii sunt în stare să se deplaseze cu viteză normală (i.e. 1,1-1,4 metri pe secundă) pe o sârmă întinsă de, să zicem, zece metri. Cred că vă puteți imagina concluzia studiului: oamenii nu pot merge pe sârmă. Același lucru este (și mai ales va fi) valabil și pentru multe dintre rezultatele la care au ajuns cercetătorii din domeniul psihologiei experimentale atunci când au studiat limitele percepției temporale – câtă vreme competența cuiva care și-a educat îndelung percepția temporală se aseamănă exact genului de abilități cu care ne uimesc virtuozii, jonglerii sau acrobații.

Din nefericire, chiar muzicienii care s-au axat pe studiul timpului muzical evită cu obstinație introspecția, propria lor relație cu limitele percepției temporale. Vara trecută, în cadrul celui de-al zecelea atelier de percepție și producție a ritmului,** organizat de Universitatea din Ghent, trei participanți cu specializare interdisciplinară (muzicologie cognitivă)

---

* În cei aproape șaptesprezece ani de când mă ocup cu studiul timpul muzical nu am cunoscut decât un singur om care s-a prezentat ca „profesor de ritm" – Arnould Massart de la Conservatorul Regal din Brussels.

** *10th Rhythm Perception and Performance Workshop,* Alden Biesen, Belgia, 2-6 iulie 2005 – www.rppw.org

au fost rugați să solfegieze două-trei intervale muzicale – ceea ce au putut – după care au fost rugați să reproducă din memorie două-trei tempouri isocrone – ceea ce nu au putut. Întrebați dacă știu ce fenomene ale percepției antrenează tempourile respective, au știut, și încă cu lux de amănunte, pentru că acesta era domeniul lor de expertiză. Probabil că numai din politețe nu li s-a pus și întrebarea dacă își pot imagina un specialist în armonie tonală care nu este în stare să solfegieze un acord major.

Cu siguranță conferința de la Monterey va lua în discuție și câteva dintre temele enunțate în acest eseu – în limita în care caracterul interdisciplinar al întrunirii o va permite.

I – O poveste

Teoria lui Johanis Doeus din secolul al IIX-lea, referitoare la căile pe care un bun misolzator trebuie să le urmeze pentru a accede la gradul de maestru în *Musica cum Tonario* pornea de la principiul relaţionist al Şcolii Limburgice, şi anume acela că muzica bună este compusă din două intervale principale cu valoare de *Tactus* (interval-reper): secunda mică şi secunda mare, aflate (ca mărime) într-o relaţie de 2 la 1. Două secunde mici egal o secundă mare. Celelalte intervale posibile în cadrul unei octave perfecte, folosite mai rar (unele ca excepţii, altele interzise prin bule papale), reprezentau la rândul lor, suprapuneri combinate ale intervalelor-*Tactus*.

O terţă mare, de exemplu, nu avea în sine nici o noimă, dacă nu era considerată ca însumare a două secunde mari, a două secunde mici plus una mare sau a patru secunde mici. De altfel, misolzatorii erau încurajaţi să atace un interval de genul do-mi numai imaginându-şi mental *(Elogisatio)* „re"-ul intermediar – ca unică posibilitate de a folosi un astfel de interval îndrăzneţ.

Johanis Doeus a avut primul ideea de a considera terţele (majoră şi minoră) ca intervale de sine stătătoare, ca intervale *Tactus Augmentatus*, pentru ca prin ele să poată accede direct la intervale cu totul bizare pentru practica muzicală a secolului al IIX-lea, ca cvinta şi sexta. Astfel, dacă două secunde pot construi o terţă, două terţe suprapuse – nemaigândite ca o însumare de secunde – pot construi orice interval între cvarta mărită şi sexta mare, cu condiţia ca aceste intervale să fie atent raportate, prin *Elogisatio*, la cele două terţe constitutive. Astfel, o cvintă perfectă de genul do-sol nu avea în sine nici o noimă dacă nu era imaginat mental şi „mi"-ul intermediar. Alegaţiile lui Johanis Doeus au stârnit mare vâlvă în sânul comunităţii ecleziastice, care l-a acuzat de şarlatanie, decretând că, indiferent de speculaţiile abracadabrante ale „nebunului din Alden Biesen", o cvintă perfectă rămâne la bază o însumare de trei secunde mari plus o secundă mică. „O casă se construieşte cu cărămizi, nu cu ziduri", spuneau adversarii lui Johanis Doeus care încă nu auziseră de prefabricate.

Abia în secolul al IVX-lea urmașii misolzatorilor au recunoscut meritele lui Johanis Doeus, stabilind că orice interval până în cel de cvartă perfectă poate fi considerat în sine ca interval *Tactus Augmentatus*, pentru a construi, prin suprapuneri și *Elogisatio*, alte intervale. Astfel au fost puse bazele celor cinci intervale *Tactus* – de la secunda mică la cvarta perfectă – pe care le folosim și în ziua de azi. Alte intervale, ca cvinta, sexta și septima sunt, teoretic, posibil de utilizat ca *Tactus*, însă rar le vom întâlni în partituri ca atare, așa cum rar sunt folosite în practica ritmică valori duraționale ca breve, șaizecipătrimea sau osutădouăzecișioptimea.

II – O cu totul altă poveste

Încă din secolul al IIIVX-lea, muzicienii s-au întrebat de ce duratele temporale nu ar putea fi relaționate unele la altele urmând proporții aritmetice simple. Școala de la Nowehrstadt a propus în acea perioadă o astfel de inovație, intitulată „Sistemul ritmic al duratelor muzicale", prin care orice „valoare ritmică" putea genera, prin augmentare sau diviziune, alte durate. Astfel, ceea ce muzicienii din Nowehrstadt numeau „pătrime" putea genera fie un tempo isocron atunci când pătrimile erau pur și simplu juxtapuse (proporția 1:1), fie „optimi" atunci când pătrimea era împărțită în două (proporția 1:2), fie „doimi" când durata pătrimii era dublată (proporția 2:1). Prin artificii similare puteau fi deduse alte proporții, ca 1:3, 1:4, sau chiar 2:3 ori 3:5. În cadrul dezbaterilor academice stârnite de propunerea celor din Nowehrstadt, inventatorii noului sistem au fost întrebați care este durata reală a unei asfel de „pătrimi". Răspunsul lor a lăsat comunitatea savantă a epocii într-o stare de perplexitate, pentru că muzicanții din Nowehrstadt susțineau nu numai că (1) valoarea-etalon poate fi reprezentată nu numai de pătrime ci și de alte valori duraționale, ca doimea sau optimea, dar și că (2) o astfel de „pătrime" putea dura *oricât*, în cadrul ambitusului temporal relevant din punct de vedere muzical câtă vreme, o dată ce se stabilea o anumită durată (e.g. 1 pătrime = 600 milisecunde), prin raporturi aritmetice se puteau deduce alte „valori ritmice" ca doimea (1200 msec), optimea (300 msec), sau chiar altele, cu nume bizare, ca „optimea cu punct"

(450 msec), „pătrimea cu două puncte“ (1050 msec) sau „optimea de triolet“ (200 msec). Pentru a pune în practică un astfel de sistem teoretic, muzicienii ar fi trebuit să își dezvolte o serie de abilități speciale, denumite generic de cei de la Nowehrstadt ca „simț ritmic“, grație cărora să fie capabili să producă instantaneu valori durаționale interrelaționate conform teoriei. Exemplele practice oferite de cei care clamau că au deprins deja astfel de dexterități, deși promițătoare și vădit interesante ca experiment, au creat publicului savant impresia unei muzici cu o temporalitate ciclică, relativ monotonă pentru gustul contemporan și care „aducea cu muzica sălbaticilor recent descoperiți în Jungla Tropicatorială“.

III – O poveste cu tâlc

Pentru contemporanii noștri care adoră muzica (această binecuvântare supranumită „Arta Timpului“), dar nu știu ce eforturi fac muzicienii pentru a accede la măiestrie, vom prezenta în cele ce urmează atât etapele pe care aceștia le parcurg până să ajungă studenți într-o Academie Muzicală, cât și – în termeni accesibili – principiile generale ale Armoniei Temporale, disciplina de bază a acestui univers care a făcut posibilă nașterea unor genii ca Bachvaldi, Mozarteri, Schubmann, Anton van Braahms ori Maghner.

De la cele mai fragede vârste, învățăceii sunt antrenați să discearnă categorii de tempouri isocrone (i.e. isotempi – tempouri compuse din durate identice). Practica muzicală curentă folosește 12 astfel de isotempi de bază, cuprinși între cca 100 și cca 1500 de milisecunde per pulsație – corespunzând ambitusul temporal în cadrul căruia muzicienii pot produce astfel de structuri, cele mai rapide fiind greu de stăpânit din pricina unor limitări fiziologice iar cele mai lente din pricina unor limitări psihologice. Incluzând și categoriile de isotempi subsidiare (i.e. aflate *între* două tempouri isocrone de bază învecinate), se ajunge la un total de 19 isotempi. Tempourile subsidiare au fost introduse de compozitorii impresioniști (e.g. Ravelssy), nemulțumiți că anumite temporalități – pe care ei le asemănau luminii într-un anumit loc și într-un anumit moment al zilei – nu pot fi exprimate cu ajutorul celor 12 isotempi clasici.

Denumirile isotempilor au suferit destule transformări de-a lungul ultimilor 500 de ani. Practica contemporană a discreditat din punct de vedere teoretic explicațiile istorice ale abilității muzicienilor de a se servi de isotempi, dar a păstrat, din respect, o întreagă terminologie. Astfel, vocabularul Renașterii a fost catalogat ca naiv, cel al Barocului ca pompos, cel al Clasicismului ca evaziv*, cel al Romantismului ca excesiv – numai vocabularul Impresionismului a fost considerat ca atare, adică impresionist.

În secolul celor două războaie mondiale, o dată cu dezvoltarea fără precedent a științelor creierului, psihofizicii, psihologiei experimentale și a muzicologiei cognitive, terminologia legată de cele 12+7 categorii de isotempi a reușit să lege nemijlocit fiecare tempo de fenomene ale percepției temporale pe care, de fapt, acești isotempi le semnifică. Astfel, deși termenii istorici au fost prezervați din comoditate și din stimă pentru valoarea operelor în care pot fi întâlniți, tinerii muzicieni învață, de exemplu, că o categorie de tempo isocron precum *Minima* (situată în jurul valorii de 100 milisecunde/pulsație) a putut fi decelată de muzicieni încă de pe vremea lui Arisocrates pentru că corespunde „începutului zonei tendinței centrale a duratelor percepute în mod curent" *(Fraisse, 1964**)*, „începutului regiunii macro-temporale care permite recunoașterea trăsăturilor temporale" *(Roederer, 1975)* sau „pragului ritmizării subiective" *(Bolton, 1894)*. Tot astfel, o altă categorie de tempo isocron, *Fluentia* (cca 190-200 milisecunde/pulsație), corespunde „duratei minime a prezentului perceptual" *(Clynes, 1989; Pöppel, 1988)*, „actonului minim" *(Clynes, 1989)*, „pragului sincronizării de la stimul la stimul" *(Fraisse, 1982)* sau „intervalului minim dintre doi stimuli necesar pentru a ne transfera atenția de la unul la celălălt" *(Feilgenhauer, 1912)*. Alte categorii de isotempo sunt explicate prin prisma altor fenomene ale percepției. *Continua* (cca 250 milisecunde/pulsație) corespunde „pragului dintre procesarea holistică versus analitică a duratelor" *(Michon,*

* Lucru datorat în principal mitului „practicii comune", conform căruia compozitorii de la îmbinarea secolelor al VIIIX-lea și al IXI-lea, atunci când interpretau o partitură nouă, știau prea bine ce intenționaseră congenerii lor, publicul educat știa precis pe ce mizau compozitorii iar noi, urmașii, știm exact ce au vrut să înțeleagă Romanticii Târzii din toată această tevatură.

** Referințele sunt reale.

1964). Media (cca 420 milisecunde/pulsație) corespunde „ratei sustenabile a schimbării continue a atenției" *(Fraisse, 1964; Feilgenhauer, 1912). Marcia* (cca 550 milisecunde/pulsație), cu cele două subsidiare, *Marcia gaia* (cca 500 milisecunde) și *Marcia funebre* (cca 600 milisecunde) corespund „rezonanței la nivelul sistemului nervos central" *(van Noorden & Moelants, 1999)*, iar *Marcia funebre*, în sine, corespunde și „ratei optime a schimbării atenției" *(Mager, 1925). Longa* (cca 700 milisecunde/pulsație) corespunde atât „intervalului optim pentru succesiunea imediată" *(Oléron, 1952)*, „ultimului interval care încă nu creează senzația de gol temporal", cât și „unității ideale a prezentului perceptual" *(Fraisse, 1964). Maxima* (cca 800 milisecunde/pulsație) corespunde „primului interval care creează senzația de gol temporal" *(Fraisse, 1964)* – și așa mai departe.

Bineînțeles, de-a lungul secolelor, muzicienii s-au obișnuit să distingă toate categoriile de isotempi fără să cunoască realitățile psihofizice dindărătul lor. Învățământul modern însă încurajează explicarea ecologică și psihofizică a isotempilor. În paralel cu deprinderea discernerii celor 12+7 isotempi, tinerii muzicieni învață notația corespunzătoare acestora, fiecare categorie având alocat încă de la sfârșitul Renașterii câte un simbol grafic distinct. În general, în jurul vârstei de 10 ani, elevii pot începe să juxtapună diferiți isotempi, mai întâi în structuri temporale simple, apoi din ce în ce mai complexe, cu ajutorul metodelor dedicate, cum ar fi cele ale lui Czernon. Pianiștii, în general, au mai mult de studiat, pentru că vor trebui nu numai să treacă lejer de la un isotempo la altul, ci și să suprapună un tempo isocron interpretat de o mână peste un alt tempo isocron, interpretat de cealaltă mână.

Toți elevii care au împlinit 12 ani știu să recunoască, atunci când îl aud, orice isotempo din cele 12+7 și știu să îl noteze corespunzător în portativ. De asemenea, ei pot reproduce toți isotempi din memorie și, în general, pot citi la prima vedere partituri scrise în semiografia temporală – doar pasajele mai dificile fiind supuse unui studiu mai aprofundat. De la 12 la 18 ani, elevii învață progresiv noțiuni de Armonie Temporală, disciplină care cuprinde un set de reguli, istoric și estetic validate, referitoare la felul în care

diferiți isotempi se pot juxtapune sau suprapune, cum se pregătesc și execută trecerile de la un isotempo la altul, de câte feluri sunt aceste treceri (anticipate, entemporale, bruște etc.), din câte pulsații se compune un isotempo pentru ca acesta să stabilească un puls și să nu fie considerat ca isotempo de pasaj – și așa mai departe. Totodată, toate aceste reguli se contextualizează în funcție de valoarea *thesis* sau *arsis* (i.e. accent sau neaccent) a pulsațiilor*. Elevii învață să discearnă între accentele de durată, de intensitate, prozodice, subiective, de climax și cele de tip *top-down* și *bottom-up*. Tot în anii de liceu, ei învață cum să combine câte o singură durată specifică unui isotempo cu alte durate solitare specifice altor isotempi – o abilitate mai greu de dobândit, însă mult îndrăgită de compozitorii moderni, în special de Școala Nieveză, care a produs partituri cvasineinterpretabile, în care duratele specifice celor 12 isotempi erau plasate în partitură pe rând, într-o ordine serială prestabilită. Cu toate acestea, există interpreți capabili nu numai să interpreteze astfel de partituri, ci chiar să le facă atractive publicului meloman.

IV

„Sistemul ritmic al duratelor muzicale" propus de Școala de la Nowehrstadt a revenit în discuție zilele acestea în momentul în care muzicologii au descoperit că binecunoscutele modulații entemporale (i.e. trecerea de la un isotempo la altul prin intermediul unui isotempo de pasaj înrudit cu ambii isotempi între care se face trecerea) foloseau de fapt de multă vreme ceea ce nowehrstadtezii catalogau drept „simț ritmic". Însăși „înrudirea" isotempilor se pare că are la bază relații duraționale aritmetice de genul celor pomenite în capitolul II al acestui articol. Muzicologia cognitivă ar trebui să facă un efort să explice această coincidență și să adauge „Sistemul ritmic al duratelor muzicale" tezaurului teoretic al Artei Timpului deja existent.

---

* În special în perioada Romantismului târziu, compozitori ca van Braahms obișnuiau să jongleze poetic cu ambiguități prozodice care alăturau câte două sau chiar trei valori *thesis* – ceva de negândit cu o sută de ani mai înainte.

Referințe

Bolton, T. L. / 1894 / *Rhythm* / American Journal of Psychology / vol. 6 / pag. 145-238

Clynes, M. / 1989 / *Sentics. The touch of the emotions* / Prism Press / Bridport, Dorset, Marea Britanie

Feilgenhauer, R. / *Untersuchungen über die Geschwindigkeit der Aufmerksamkeitswanderung* / Arch. ges. Psychol. / 1912 / vol. 25 / pag. 350-416

Fraisse, P. / 1964 / *The psychology of time* / Eyre & Spottiswoode (Publishers)

Fraisse, Paul / 1982 / *Rhythm and tempo* / *The psychology of music* / D. Deutsch, ed. / New York: Academic Press / pag. 149-180

London, J. / 2004 / *Hearing in Time: Psychological Aspects of Musical Meter* / Oxford University Press

Mager, A. / *Neue Versuche zur Messung der Geschwindigkeit der Aufmerksamkeitswanderung* / Arch. ges. Psychol. / 1925 / vol. 53 / pag, 391-432

Michon, J. A. / 1964 / *Studies on subjective duration. I. Differential sensitivity in the perception of repeated temporal intervals* / Acta Psychologica / vol. 22 / pag. 441-450

Oléron, G. / *Influence de l'intensité d'un son sur l'estimation de sa durée apparente* / Anée psychol. / 1952 / vol. 52 / pag. 383-392

Noorden, L. van & Moelants, D. / 1999 / *Resonance in the Perception of Musical Pulse* / Journal of New Music Research / Leman, M. & Berg, P. eds; Moelants, D., guest editor / Swets & Zeitlinger Publishers, Lisse, The Netherlands

Pöppel, E. / 1988 / *What is time? Mindworks Time and conscious experience* / Harcourt Brace Jovanovich, Publishers

Roederer, J.G. / 1975 / *Introduction to the Physics and Psychophysics of music* / 2nd ed. New York: Springer

Timpul tuturor lucrurilor şi timpul muzicii

Trei enunţuri

UNU. Să fie vreo douăzeci de ani de când am aflat şi eu că unii compozitori contemporani sunt în căutarea unui nou sistem de exprimare muzicală care să funcţioneze ca un fel de numitor comun, larg acceptat de comunitatea savantă a „artei sunetelor" – ceva asemănător „practicii comune" din vremea celor care compuneau muzica pe care astăzi o ascultăm la Ateneu şi pe care o numim „clasică". Sisteme noi există, după cum există nenumărate teorii, dar nici unele nu au fost se pare destul de ofertante încât să atragă îndeajuns de mulţi muzicieni şi să putem vorbi azi de un nou „limbaj comun". Nicio problemă.

DOI. Pe de altă parte, în ultima jumătate de secol s-a adunat atât de mult patati-patata teoretic în satul academic global, „patriotismele" de natură estetică şi discuţiile au devenit într-atât de încâlcite încât unii muzicieni, cu înclinaţie spre ştiinţele exacte şi laborator, au scos excedaţi şublerul din garaj şi au inventat „muzicologia cognitivă". Adică au lăsat estetica în hibernare (sau în vacanţă în Franţa – unde, de altfel, estetica se simte mi-nu-nat) şi s-au pus să studieze ce naiba auzim noi de fapt – adică au pornit să-şi descopere şi înstăpânească creierul, capacităţile lui cognitive şi mecanismele percepţiei muzicii. Le-au venit în ajutor colegi din domeniul psihologiei cognitive, psihologiei experimentale, psihofizicii, purtători de centură neagră ai ştiinţelor creierului, universităţile şi Internetul.

TREI ŞI… În fine, ce au făcut oamenii aceştia cu percepţia/cogniţia sunetelor muzicale nu ştiu foarte bine, dar ştiu ce au făcut cu percepţia timpului muzical: au disecat-o în laboratoare şi au modelat-o (de la *modelling)* pe computere până au limpezit-o, cu toate că nu există încă o singură carte care să spună d-a fir a păr povestea acestui proces.

Povestea timpului muzical e mai complicată. Deşi timpul este singurul parametru *sine-qua-non* al muzicii (sunetul cu înălţime determinată nu este o

precondiție, dar gâdilă auzul într-un mod plăcut), teoria timpului muzical a fost aruncată, în conservatoare, undeva în brațele teoriei generale a muzicii. Mai pe șleau spus, există profesori și catedre de armonie, de contrapunct, de forme muzicale, dar nu și de timp muzical (măcar în varianta „ritm și metrică"). Dacă intrați de curiozitate într-o bibliotecă muzicală și vă puneți să comparați opurile dedicate armoniei și sistemelor de organizare sonoră cu cele care tratează timpul muzical o să faceți repede distincția dintre fanfară și sfârâiac. Ciudat, nu?

Lucrurile stau așa și nu altfel pentru că, din rațiuni de sincronizare a vocilor și a instrumentelor muzicale, o viziune duraționalã – și nu perceptuală – a acaparat domeniul timpului muzical în emisfera vestică și, prin globalizare, în toată lumea. Astfel, teoria clasică a ritmului se bazează pe relații simple, aritmetice, între durate, pe „doi și cu doi fac patru". Notația aferentă exact asta reprezintă iar complexificările ulterioare nu au spart în chip incontestabil atotputernicia acestei viziuni.

Aici intră în ecuație termenul de „competență", așa cum l-au definit corifeii gramaticii generative. Așa cum florăreasa de la colțul blocului meu ar putea vorbi fluent latină, bască și chiar româna literară (dacă și-ar pune mintea), tot astfel muzicienii ar avea competența să se exprime temporal și dincolo de patafizica lui „doi plus doi" dacă ar cunoaște savantlâcul (gramatică & vocabular) care duce la o astfel de abilitate. Or, chestia e că teoria metro-ritmului nu duce acolo, pe când cunoașterea și asimilarea temeiurilor perceptuale și cognitive ale felului în care putem plămădi forme de timp da – adică duce! Și anume undeva unde teoria timpului muzical stă pe picior de egalitate cu armonia și cu celelate discipline muzicale academice deja clasicizate.

Elemente de vocabular

Vă amintiți de cei cu șublerul? Printre primele lucruri pe care le-au descoperit a fost că oamenii posedă nu numai un ambitus sonor (pe câte octave, de la „bă!" din piept la „hi!" din cap se pot întinde), ci și unul temporal. Au descoperit adică faptul că, atunci când ne punem să înșirăm la nesfârșit

durate egale nu o putem face nici oricât de lent şi nici oricât de repede, cauzele acestor limitări nefiind de natură fiziologică. Au descoperit că „cea mai lentă melodie posibilă" înşiră cam două sunete la patru secunde, dincolo de acest prag abilităţile noastre de a produce durate egale intrând în zona lamentabilului şi a vagii estimări. Au mai descoperit că sistemul nostru nervos central funcţionează ca un pahar de cristal care începe să vibreze şi apoi se chiar sparge din pricina acutei unei soprane, adică intră în rezonanţă în jurul unei anumite frecvenţe (în jur de 0.5 secunde) ceea ce explică perfect feet-tapping-ul, DJ-ii (bâci-bâci-bâci-bâci…) şi, pe ringurile de dans, spargerea-n figuri fix în jurul acestui tempo. Au mai descoperit că două pulsaţii aflate la 0.18-0.2 secunde una de cealaltă intră într-o relaţie de contopire perceptuală (de tip *Gestalt)* şi că, odată ce te-ai hotărît să le produci, nu mai poţi da înapoi, ceea ce explică senzaţia de vertij virtuoz, punere-n abis (mamiţo, Pederaski, m-a-nnebunitără ş.c.l.) produsă de pasagiile mai rapide de cinci pulsaţii pe secundă. Au mai descoperit că sunetele înşirate cam câte zece pe secundă reprezintă nu numai limita cea mai de sus a ambitusului pomenit mai devreme, dar şi că de-acolo-ncolo totul sună ca o contopire căreia în principiu nu-i mai putem discerne valenţe ciclice (metrice). Acestea, şi multe, foarte multe lucruri asemănătoare au descoperit oamenii cu şublerul.

Între toate aceste praguri perceptuale există alte sub-praguri şi multă ştiinţă & fundament experimental gata să le definească. Cum în muzică pragurile adesea coexistă, o întreagă gramatică temporală poate fi dedusă din felul în care acestea interacţionează. Autorul acestor rânduri a inventat chiar şi o notaţie care să reprezinte timpul muzical în aceşti termeni (ai percepţiei). Mai e un pas…

Puţină istorie & geografie temporală

Totul a început în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, când nişte psihologi germani precum W. Wundt şi K. Vierordt s-au pus să studieze felul în care oamenii percep timpul. Au făcut câteva experimente şi au deschis un drum urmat în secolul următor şi de alţii, printre care H. Piéron, H. Woodrow şi, mai târziu, J. Piaget şi G. Oléron – care au asumat cu respect psihologia

experimentală, încadrând percepția timpului în propria sa ontologie. Dar figura care a dominat secolul XX în acest domeniu a fost Paul Fraisse, ale cărui studii și cărți despre psihologia timpului au tot apărut, cu o frecvență amețitoare, între 1937 și 1984. Tot el este cel care a văzut printre primii cât de importante pot fi descoperirile lui și ale colegilor săi pentru muzicieni. Au fost urechi să audă ce spunea Fraisse, dar nu destule. Pe de altă parte, în 1966 un vizionar pe nume J. T. Fraser crea *The International Society for the Study of Time* (ISST, în care este membru și un român), un club aflat sub semnul interdisciplinarității și pe care J. T. Fraser îl tutelează și astăzi ca președinte fondator. Sunt destui muzicieni printre cei trei sute și ceva de membri ai societății, iar câmpul larg de dezbatere i-a ajutat pe aceștia să scoată domeniul timpului muzical din condiția de cenușăreasă a disciplinelor muzicale în câteva universități importante (de exemplu Columbia și Indiana Universities). Două nume ies aici ca Afrodita din spume: Lewis Rowell și compozitorul Jonathan D. Kramer, ultimul fiind ani de zile vicepreședinte al ISST și primul muzician care a produs o carte-sinteză & reper despre timpul muzical *(The Time of Music,* 1988). Șapte ani mai târziu, din satul de laureați Nobel (Massachusetts Institute of Technology) a apărut un al doilea tom, la fel de important, intitulat *Shaping Time* și scris de dirijorul & muzicologul David Epstein. Muzicienii aveau în sfârșit o bază solidă, pe care nu mai trebuiau să o culeagă din mii de articole răzlețite și capitole de cărți. În aceeași perioadă, muzicienii cu șublerul (cei preocupați de cogniția percepției/producției timpului) începuseră să încingă Internetul, să capete bani pentru derularea proiectelor și să organizeze conferințe. Voi numi doar câteva nuclee: *Rhythm Perception and Production Workshop* (Belgia), *Music, Mind and Machine Group* (Olanda), *The Society for Music Perception and Cognition* (SUA), *The International Conference of Music Perception and Cognition* (o organizație tutelară). Astăzi literatura din domeniu depășește capacitatea de absorbție a unui om care ar vrea să o citească 16 de ore pe zi timp de 40 de ani (adică până la nani, respectiv pensie).

Și, cu toate acestea, dacă mă întâlnesc mâine pe stradă cu un muzician doxat și îi povestesc de toate cele scrise până aici, în nouă cazuri din zece va da din umeri: „Există așa ceva?“. Da, nu numai că există, dar…

Practica comună și percepția educată

… mai e un pas și tot acest savantlâc adunat cu trudă se va transforma din teorie în limbaj. Un limbaj de sine stătător, care va releva caracterul funcțional al timpului muzical, imensa lui ofertă (zdrobitoare în raport cu teoria clasică a metro-ritmului) – și care nu doar va studia muzica existentă ci o va și (re)crea după chipul și asemănărea sa prin intermediul unei gramatici și a unei semiografii ancorate în fenomenele percepției umane. Anul trecut a apărut deja o primă lucrare în care muzicologia cognitivă referitoare la timp se îmbină fericit cu aparatul teoretic preexistent: *Hearing in Time*, scrisă de profesorul Justin London de la Carleton College. Nu este pasul decisiv, dar este încă un pas, adunat între copertele unei singure cărți.

Compozitorii care și-au tot dorit reapariția unei „practici comune" pot sta liniștiți: vine. Nu este rodul unei singure minți de geniu ci, asemeni armoniei tonale, al unui îndelungat efort colectiv (deocamdată mai mult teoretic), nu va „asigura preeminența muzicii germane pentru o sută de ani" (Schönberg dixit), nu va fi (cum se bănuia) ceva despre înălțimi sonore și nu va fi la îndemâna oricui. De ce? Pentru că asemenea auzului armonic (capacitatea de a numi rapid ce acorduri și ce funcții armonice se înlănțuie într-o compoziție) și tipul de auz temporal pe care îl presupune noul limbaj presupune un efort uriaș de (re)educare a percepției. Mai presupune asimilarea unui cu totul alt vocabular decât cel existent în teoria metro-ritmului și capacitatea de a produce, cu timpul, structuri temporale dificile. Un limbaj, așadar, asemănător unui instrument muzical nărăvaș care nu poate fi strunit decât cu prețul unor „copilării ratate".

Sistemele de organizare a înălțimilor sonore nu au putut face abstracție de un fenomen acustic originar: armonicele naturale ale unui sunet fundamental. Ele sunt vinovate se pare de taxinomia subiectivă „consonanță-disonanță", adică „sună bine-sună rău". Timpului muzical, așa cum este el predat în școlile de azi, nu i se (re)cunoaște un astfel de fundament (psiho) fizic. Sistemul nostru nervos central procesează percepția timpului pe mai multe paliere simultan. Există categorii de atenție, de memorie (de la ceea ce se numește *working memory* la memoria pe termen scurt și cea analitică),

apoi există, cum am văzut, praguri perceptuale, rezonanță, antrenare, inerție, actoni, structuri pulsatorice de tip *Gestalt*, integrare interpulsatorică de toate soiurile, de la contopire la *chunking* și *patterning*, goluri temporale, dihotomii de tip accent-neaccent, de la accentul de durată, de intensitate, prozodic, subiectiv la cel de climax și cele de tip *top-down* și *bottom-up*. Mai există o întreagă poetică a „momentului prezent" care pune în perspectivă toate aceste fenomene… Nu este locul să explic aici această terminologie, ci doar să arăt că felului în care creierul nostru procesează informațiile de natură temporală nu i se poate sustrage nici un muzician, pentru că „baza" raportării noastre la percepția formelor de timp discret se află bine ferecată în circumvoluțiuni și sinapse pe care nu le putem elibera nici cu LSD, și nici cu rachiu aprig de Câlnău.

De aceea…

… noul limbaj comun care va să vină va avea tupeul să fie prizat de întreaga comunitate muzicală – pentru că nimeni nu va putea să-și reformateze creierul sau să-i nege mecanismele cognitive dovedite. Un vals care își va înșira fiecare dintre cei trei timpi din cinci în cinci secunde nu va invita pe nimeni la dans niciodată, decât dacă vom deveni foarte grași și foarte leneși.

Muzicienii vor trebui să facă față acestei noi provocări. În momentul în care, așa cum spuneam, teoria se va transforma în limbaj și notație, iar acestea vor presupune efort de asimilare, șmotru, speculație creativă și talent prevăd o epocă interesantă în istoria muzicii. Mi-ar plăcea să-i prind, la bătrânețe, primele tresăriri.

Dacă aș fi fost compozitor...

Mi-am petrecut o bună parte a acestui an (2012) promovându-mi cartea de teorie muzicală *The music of the Temporalists*, publicată prima dată pe Amazon, în format Kindle, la sfârșitul lui noiembrie 2011. Am intrat astfel în contact cu o mulțime de muzicieni, majoritatea profesori de teorie muzicală, dar și compozitori (etno)muzicologi sau specialiști în improvizație. O minimă curtoazie mă obliga să aflu și eu câte ceva despre activitatea celor care îmi cumpăraseră cartea și se învredniciseră să îmi scrie câteva rânduri. Din acest motiv am ascultat, după o pauză de aproape treizeci de ani, foarte multă muzică contemporană și am rămas uimit constatând cum, cel puțin în percepția mea inexpertă și subiectivă, cele trei decenii de *„relâche"* (o întreagă generație!) nu păreau să fi schimbat nimic esențial în paradigmele cunoscute ale muzicii care pe „vremea mea" se chema „nouă" sau „contemporană" – acum fiind numită și „alternativă" sau „contemporană clasică" *(contemporary classical music)*. În lunile despre care vorbesc am ascultat o mulțime de lucrări care mi s-ar fi părut la fel de „contemporane" în 1982, anul în care, dacă îmi aduc bine aminte, am mers pentru prima oară la un concert de muzică nouă. Mi-am spus că așa ceva nu poate fi cu putință și, într-o zi de septembrie, am început să caut pe YouTube, Vimeo și SoundCloud creații recente ale compozitorilor listați pe site-ul *The living composers project* – la întâmplare. După câteva ore de audiții fragmentate, rămăsesem la aceeași concluzie – muzica contemporană nu mai e… contemporană! Nicio piesă lansată în ultimii cinci ani, dintre cele ascultate, nu mi-a creat impresia că nu aș fi putut-o asculta în anii 1980 cu sentimentul că aparține *acelei* perioade. Dar, cum creația muzicală delimitează un domeniu în care sita care cerne valorile este împovorător de deasă, mi-am păstrat uluirea, dar am ajuns la concluzia că, sfătuit de cineva care se pricepe, cu siguranță aș fi putut fi îndrumat către acei compozitori care ilustrează spiritul noului mileniu și a căror muzică, de îmi va fi plăcut sau nu, nu aș fi putut-o plasa, sub niciun chip, cu trei decenii în urmă. Caz închis.

Apoi, cum paradoxul descris mai devreme nu îmi dădea pace, m-am gândit ce aș fi făcut eu dacă destinul m-ar fi ajutat iar lenea nu m-ar fi împie-

dicat să devin unul dintre compozitorii acestor ani (în catalogul *Classical Archives* sunt listați în jur de 16000). Habar n-am dacă „muzica mea" din 2102 ar fi sunat asemănător cu lucrările proaspete pe care le ascultam la sfârșitul copilăriei, dar cu siguranță m-aș fi străduit să urmez câteva idei – pe care aș vrea să le împărtășesc în rândurile care urmează.

În primul rând, dacă aș fi compus pentru instrumentele clasice ale orchestrei (și nu pentru mediile electronice/digitale) m-aș fi gândit foarte serios dacă vreodată niște instrumentiști și-ar putea dori să îmi cânte muzica pentru propria lor plăcere – așa cum, aproape zilnic, scotocesc eu prin raftul cu partituri și îmi aleg ceva de citit sau de studiat la pian. Prea multe dintre creațiile noi pentru pian solo pe care le-am ascultat în această toamnă mi-au insultat, pur și simplu, bruma de cultură pianistică: par compuse numai pentru literatura care se poate țese în jurul lor. Cea din urmă este adesea exagerat de consistentă, în vreme ce muzica în sine îți lasă impresia că, de la Frescobaldi la Hindemith, compozițiile pentru claviatură nu au ridicat niciând ștachete pe care noii compozitori să încerce să le atingă și depășească.

Și astfel am ajuns la dimensiunea sportiv-acrobatică a muzicii. Dacă aș fi fost compozitor, cred că m-ar fi preocupat intens să produc niște structuri de sunete și pulsații despre care să fiu convins că numai eu aș fi putut să le născocesc și care – mai ales – să se apropie cât mai mult de… hocus-pocus! Mi-aș fi dorit să echivalez cumva talentul lui Bach de a suprapune/juxtapune polifonic (în *Matthäus-Passion)*, cu aparentă ușurință, două coruri mixte, arta lui Bruckner de a scrie mișcări de 25-30 de minute (e.g. *Adagio* din Simfonia nr. 8) care să pară, structural, solide ca un cub de pavaj. La fel: darul lui Alban Berg de a te iluziona că asculți muzică tonală când în partitură numai așa ceva nu există, al lui Prokofiev de a transforma pianul în instrument de percuție, sau talentul lui Șostakovici și al altor titani de a expanda un motiv compus din trei sunete în ample mișcări simfonice. Așa cum de la un fotbalist talentat mă aștept să îl văd driblând legiuni de fundași, făcând foarfeci impecabile la doi metri deasupra solului sau dând gol „cu efect" peste un zid de muntenegreni rămași cu gurile căscate – la fel, dacă aș fi fost compozitor, cu siguranță mi-aș fi evaluat cu atenție măsura în care sunt în stare să impresionez și cu astfel de trucuri și tehnicalități.

În ultimul rând, dacă aș fi fost bucătar, în niciun caz nu aș fi servit în restaurant lucruri care pur și simplu „nu sunt de mâncare". Sunt convins că există ingrediente care fac palatabil praful de cărămidă, talașul sau frunza de oțetar, dar nu cred că aceasta este menirea artei culinare, cu toate că, în principiu, putem experimenta băgând în gură orice – de la motorină la tocătură de nipluri. La fel, există în muzica pe care am „monitorizat-o" în această toamnă incredibil de multe lucrări ale căror ingrediente, cred eu, pur și simplu „nu sunt pentru ascultare". Am petrecut o bună parte a anilor 1995-2008 adunând informații pentru alcătuirea cărții pomenite la începutul acestui articol și am fost nevoit să citesc tot felul de studii de psihologie experimentală și muzicologie cognitivă (unele pe cât de folositoare, pe atât de indigeste) care mi-au întărit convingerea că, într-adevăr, ca să ne placă, muzica trebuie să fie asemenea mâncării. Cu siguranță, există „gusturi" care se formează în timp *(acquired tastes)*, după cum există muzici alcătuite după niște rețete care nu sunt pe placul prea multor oameni dar, cum spuneam, în niciunul dintre cazuri „praful de cărămidă" nu are ce căuta în farfurie.

Țin minte că am citit în cartea lui Noel Malcom *George Enescu – Viața și muzica* o mărturisire a maestrului care rejecta muzica serial-dodecafonică spunând că menirea compozitorilor este să comunice „de la inimă la inimă". Deși nu cred deloc că muzica lui Schönberg, Webern sau Stravinski (cea de după după 1955) ar fi lipsită de suflet, am putut asculta în această toamnă destule lucrări despre care nu puteam spune nici măcar că pot comunica „de la creier la creier". Poate nu ar fi rău ca viitorii compozitori să fie inițiați în muzicologia cognitivă, așa cum se întâmplă deja în câteva mari centre universitare (McGill – Canada, University of Amsterdam – *Music Cognition Group*, Ghent University – Institute for Psychoacoustics and Electronic Music, Ohio State University – Cognitive and Systematic Musicology Laboratory sau University of Leeds). Ar afla astfel că, asemenea unui stomac (despre care știm că nu poate digera orice) și creierul uman este definit printre altele de propriile lui limite perceptual-cognitive, pe care compozitorii, dacă vor să le încalece, măcar să o facă în cunoștință de cauză.

Muzică + (tutun & canabis) ≠ capisci?

Acum mai mulți ani, când am descoperit muzicologia cognitivă, prima impresie a fost că lumea academică (a conservatoarelor) s-a umplut de ingineri și psihologi, de logico-pozitiviști care țin neapărat să descifreze „codul-mașină" al comunicării prin sunete și pulsații. Mulți cercetători, însă, erau la bază muzicieni în toată regula. Aha!, mi-am zis, dacă talentul tău nu răzbește nici în interpretare, nici în compoziție, muzicologia sistematică poate deveni un colac de salvare pentru propria carieră. La urmă, citind câteva sute de studii scrise de astfel de „muzicieni rataţi", am devenit fascinat de acest domeniu interdisciplinar și mi-am revizuit total primele impresii.

Am aflat și învățat o sumedenie de lucruri în anii aceia, dar cea mai importantă concluzie se leagă de mecanismele „plăcerii iraționale de a asculta muzică". În cultura noastră muzicală (vestică), această plăcere se dezvoltă în principal prin simplă expunere. Eu însumi sunt o dovadă a fenomenului: între 12 ani, când am început să ascult de capul meu discurile cu „muzică simfonică" ale părinților – și 15 ani, când am luat primele lecții de pian și teorie muzicală, am evoluat analfabet de la *Eine kleine Nachtmusik* la Cvartetul Nr. 5 de Bartók. Faptul că, de exemplu, prima compoziție era scrisă în Sol major iar cea din urmă se termina cu un Rondo nu avea nicio semnificație pentru mine. Și, în pofida acestei neștiințe, îmi dădeau lacrimile ascultându-le. Mai mult, aș fi ucis cu sânge rece pe oricine ar fi pus la îndoială certitudinea faptului că „înțeleg perfect" universul acestor compozitori.

Apoi m-am apucat de… fumat – și nu m-am întrebat niciodată de ce, dintre cele peste 400.000 de specii (!) de plante cunoscute, doar frunza de tutun este uscată, tocată, pusă în cilindri mici de hârtie și vândută la fiecare colț de stradă pentru a fi făcută scrum și fum. Iată explicația: nicotina are o structură chimică asemănătoare celei a neurotransmițătorului identificat sub numele de acetilcolină. Această similaritate permite nicotinei să activeze receptorii colinergici și, printre altele, să elibereze un alt neurotransmițător, dopamina, în nucleus accumbens, „centrul plăcerii", al adicției etc.

Apoi am fumat de câteva ori (onorată instanţă, era doar un articol… pură ficţiune…) canabis – şi nu m-am întrebat niciodată de ce, dintre cele peste 400.000 de specii (!) de plante cunoscute etc… Iată explicaţia: cânepa indiană conţine tetrahidrocanabinol, o substanţă care are o structură chimică asemănătoare neurotransmiţătorului identificat sub numele de anandamidă… Nu are rost să descriu efectele acestei potriviri. Este suficient poate să amintesc faptul că etimologia cuvântului este sanscrită, *ananda* însemnând „fericire", „beatitudine", „încântare"…

În ultima sută de ani, compozitorii au inventat, explorat şi experimentat o grămadă de noi sisteme de organizare a sunetelor şi pulsaţiilor. Probabil că există deja peste 400.000 de astfel de universuri creatoare gata să îşi taie cale către sempiternităţile *(wow!)* publicul meloman. De la Arnold Schönberg, cu viziunea lui „socialistă", egalizatoare asupra celor 12 sunete ale sistemului temperat, la spectralişti, oligocordişti şi microtonalişti, stocasticieni (sic!), proporţionalişti, politempişti, politonalişti şi policordişti – şi până la tăcerile lui Cage sau concretismul zgomotos al lui Varèse. Din punct de vedere cultural, peisajul este luxuriant. Din cel al „plăcerii iraţionale de a asculta muzică", lucrurile nu stau la fel de bine. Dintr-un motiv sau altul, melomanii nu prea se dau în vânt după muzica acestor mari pionieri ai componisticii contemporane, deşi sunt în stare să reasculte din imbold personal muzici extrem de elaborate, semnate de creatori ca Richard Strauss, Skriabin sau Enescu.

Acum vreo douăzeci de ani, compozitorul român Dan Dediu a publicat un articol delicios, intitulat „Arta de a asculta troleibuzul sau percepţia muzicii contemporane" (îl găsiţi pe www.dandediu.ro). Tot ce scrie el acolo este adevărat şi mi-am adus aminte de acest text de fiecare dată când am citit (capitole sau) studii despre retorica muzicală sau despre gesturalitatea compoziţiilor din perioada Clasicismului vienez (şi nu numai de atunci). Pot să vă spun cu mâna pe inimă că, după jdemii de ore de audiţii şi explorare curioasă a muzicilor contemporane, am învăţat şi eu „să ascult troleibuzul". Pot prin urmare recunoaşte toate vechile trucuri compoziţionale: repetiţii, variaţii, progresii, rupturi-surpriză, augmentări şi diminuţii inter-

valice, adiții și subtracții tematice, inversiuni și răsturnări etc. Ele sunt posibile în cadrul mai tuturor noilor paradigme ale componisticii și, atunci când există, ne ajută să le prindem de picior și să ne bucurăm de iluzia priceperii. De multe ori, însă, ascultând muzici „radicale" și părându-mi-se că pot descifra poietica întregului „troleibuz", m-am întrebat de ce, totuși, o compoziție sau alta nu a trecut testul reascultării, așa cum pe vremuri păteau lucrările din pricina cărora toceam și răstoceam discurile de vinil care conțineau opere scrise de Debussy sau Stravinski.

Abia târziu, studiile de muzicologie cognitivă mi-au oferit un răspuns pentru această dilemă personală: se pare că retorica muzicală nu este suficientă. Dacă sunteți fumători, încercați (să vă imaginați – NB!), după ce rulați o țigară cu frunze uscate de sovârv, rostopască sau coada-șoricelului, să faceți toate, dar absolut toate gesturile care au făcut din măruntul viciu al fumatului un tabiet. Pufăit scurt și nervos. Tras adânc în piept, ca după o masă copioasă. Scrumatul *stacatto*. Vorbitul la telefon cu țigara în colțul gurii. Fumigații nazale… în fine, *you name it*. Presupunând că nu vomitați și nu vi se face rău – nu credeți că din toate aceste gesturi aparent pline de sens lipsește ceva? Ceva esențial, poate?

Muzicologia cognitivă m-a învățat că muzica poate, într-adevăr, să fie de foarte multe feluri, dar nu devine întotdeauna ceea ce ne-am dori noi să fie, ci, adesea, doar ceea ce creierul nostru poate să accepte. Dacă pe vremea când Pământul era dominat de artropode (cu circa 550 de milioane de ani în urmă) strămoșul nostru comun ar fi avut un inamic natural care în timpul vânătorii ar fi produs acorduri majore și dacă același strămoș s-ar fi hrănit cu niște delicioase vietăți care, nu se știe de ce, ar fi produs simultan o grămadă de sunete diferite – atunci Bach și Mozart ar fi umplut astăzi sălile de concert cu un public încântat de clusterele lor iscusit construite, în vreme ce radicalii cei mai radicali ne-ar fi îngrozit auzul cu do-mi-sol-do.

Capisci?

INTERVIURI

«Este uşor să informezi lumea, dar este o provocare să canalizezi oamenii înspre a deveni cultivaţi»

– interviu cu compozitorul american Jonathan D. Kramer –

(11 iulie 2002)

Compozitorul Jonathan D. Kramer (n. 1942) este considerat, pe bună dreptate, teoreticianul de referinţă al timpului muzical. Volumul *The Time of Music – New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies* (1988) a marcat momentul de cotitură de la care comunitatea muzicală a început să se întrebe cu adevărat dacă muzica rămâne „arta sunetelor" sau ar trebui considerată „artă a timpului". A absolvit, în plină epocă hippie, Harvard University *(magna cum laudae)* şi şi-a luat masteratul+doctoratul (Ph.D) la University of California at Berkekey. A studiat, printre alţii, cu Stockhausen, Roger Sessions, Leon Kirchner şi Pierre Boulez. Din 1988 este profesor de compoziţie şi teorie muzicală la Columbia University. Până de curând a fost vicepreşedintele ISST (Societatea internaţională pentru studiul timpului). La puţin timp de la împlinirea vârstei de 60 de ani a vizitat pentru a doua oară România, cu ocazia festivalului „Săptămâna internaţională a muzicii noi", ocazie cu care l-am „mituit" cu o bere belgiană şi am obţinut acest interviu.

Viaţa ta profesională este împărţită între compoziţie, profesorat, teoria timpului muzical şi postmodernism. Există cumva o „temă centrală" – una care, poate, unifică toate aceste preocupări?

Numai ca să completez lista, trebuie să adaug faptul că scriu de asemenea o grămadă de programe de sală pentru concerte simfonice, texte pentru coperte de CD-uri etc., şi că m-am apucat de curând şi de un tratat de Armonie tonală şi Contrapunct – un lucru pe care de fapt nu-l plănuisem, dar, cum nu sunt mulţumit de felul în care celelalte tratate abordează subiectul, mi-am zis să îl reiau în felul meu.

Revenind la întrebare, există o temă predominantă a tuturor acestor lucruri (evident, dincolo de „muzică"), şi anume postmodernismul. Este cu siguranţă ceva postmodern în faptul că am scris articole şi despre Cage sau

Bernstein, dar şi despre Beethoven, că în 1988 am publicat două cărţi la interval de o lună una faţă de cealaltă (*The Time of Music*, pe care o cunoşti, şi *Listen to the Music* – o culegere de texte pentru programe de sală, prezentând compoziţii orchestrale celebre). Va părea de asemenea un lucru postmodern când/dacă tratatul de Armonie şi cartea despre postmodernism în muzică vor apărea în acelaşi timp. Compoziţiile mele sunt postmoderne prin faptul că uneori sunt minimaliste, uneori se avântă în noua complexitate, uneori tind spre jazz, uneori sunt eclectice, alteori sunt pure, uneori sunt tonale, alteori atonale. Unii care nu au la inimă postmodernismul se întreabă dacă eul meu adevărat se regăseşte în toate acestea. Răspunsul este următorul: ca fiinţă postmodernă, nu am un eu „unic", „adevărat" sau „de neînlocuit". Şi, cu toate acestea, există unele teme în ceea ce scriu, predau sau compun – o anumită repunere în discuţie a valorilor acceptate şi a felurilor în care se fac lucrurile, o combinaţie între tradiţie şi inovaţie, o luare la cunoştiinţă plină de afecţiune a muzicii sau a ideilor muzicale care sunt foarte diferite de ale mele – şi, în acelaşi timp, un refuz de a mă alia cu un singur sistem de a gândi, asculta, crea, preda sau compune.

La întrebarea dacă „tema centrală" îmi unifică toate preocupările răspunsul este „nu". Într-un spirit cu adevărat postmodern, nu cred în unificare ca într-un bun aprioric. Există cu siguranţă elemente unificatoare în tot ceea ce fac, dar există deasemenea o diversitate sălbatică, un refuz al unificării, o abordare a disjungerii de-a lungul unificării.

Au trecut aproape cincisprezece ani de când ai publicat *The Time of Music*. În anii care au urmat, alţi muzicieni de valoare au scris importante cărţi şi studii pe această temă. Cu toate acestea, timpului muzical încă nu i se acordă îndeajuns credit academic – de exemplu, nu este studiat pe picior de egalitate cu Armonia muzicală. Ai o explicaţie pentru această stare de fapt?

O parte a explicaţiei rezidă în obişnuinţă. De-a lungul istoriei teoriei muzicale au existat tratate care au abordat, fie cu precădere, fie colateral, timpul muzical şi ritmul – dar aceste tratate au fost întotdeauna în minoritate. Ar

fi și imposibil ca o carte, cum ar fi *The Time of Music*, să schimbe respectiva tendință. Cu toate acestea, există literalmente mii de articole tipărite care abordează această temă – deci subiectul nu a fost ignorat cu desăvârșire. Dar sunt de acord: este în continuare tratat epidermic în educația muzicală și de muzicologie.

De ce? Unul dintre motive este acela că fiecare proces muzical se desfășoară în timp și de aceea chiar studiile al căror scop este să trateze alte aspecte ale artei muzicale sunt în mod necesar legate și de timp. Așa că probabil subiectul nu a fost într-atât de ignorat pe cât suntem tentați să credem.

Dar aceasta încă nu este o explicație mulțumitoare, pentru că încă mă poți întreba „de ce nu este timpul muzical documentat în mod explicit din mai multe surse?". Un motiv ar putea fi acela că teoreticienilor muzicali le place să opereze cu lucruri finite și cuantificabile. Există (în multe sisteme muzicale), douăsprezece sunete. Matematica acestei „sfinte doișpimi" poate deveni complexă, însă rămâne operabilă. Timpul este un continuum. Este cuantificabil numai sub anumite aspecte (de exemplu metrul muzical) – și, deloc surprinzător, tocmai aceste aspecte îi sunt studiate cu precădere. Din nefericire, majoritatea teoreticienilor muzicali este încă înclinată să găsească răspunsuri simple și la obiect pentru întrebări complicate – dar nu există răspunsuri simple în ceea ce privește timpul muzical.

Zilele acestea în România are loc o dezbatere încinsă despre tipul uman produs de societatea postmodernă *(n.m. – întrebările au fost puse în săptămânile imediat următoare lansării volumului* Omul recent *de H.-R. Patapievici)*. Super-specializarea este blamată (versus apărată) și culpabilizată pentru că despiritualizează și favorizează o anumită îngustare a minții (versus lăudată pentru beneficiile sale sociale). Cum tu vii dintr-o parte a lumii unde înalta specializare este considerată a fi o precondiție a succesului, mă întreb ce ai de spus despre acest subiect. Oare este adevărat că o societate de specialiști își pierde spiritualitatea?

Da, cred că ne pierdem spiritualitatea ca societate. Dar există în această societate o grămadă de indivizi care își păstrează spiritualitatea. Chiar și

tehnologia, care pare a fi unul dintre cele mai despiritualizante fenomene, dă naştere unui nou tip de spiritualitate. Cum spiritualitatea continuă să existe în indivizi, societatea nu o poate pierde pentru totdeauna.

Super-specializarea este, într-adevăr, endemică în zilele noastre, deşi nu găsesc că acest lucru ar fi în mod particular ceva postmodern (în spirit – cu toate că, din punct de vedere cronologic, cu siguranţă este). Super-specializarea are pericolele sale evidente, dar la fel se întâmplă şi cu opusul ei. Mulţi dintre cei care încearcă să rămână şi/sau să devină educaţi la modul general îşi asumă riscul trivialităţii sau al superficialităţii. Informaţia poate că este mult mai la îndemână şi mult mai uşor de accesat astăzi decât în trecut, dar există de asemenea şi problema calităţii acestei informaţii. Navighează pe internet şi observă cât de des te ciocneşti de informaţie de-a dreptul falsă, sau de mostre de gândire împâclită. Oricine poate plasa orice pe internet aşa că, într-un fel, internetul este un mare nivelator. Sutem cu toţii la fel de experţi sau la fel de amatori când e vorba de internet. Această nivelare este într-adevăr postmodernă. Bineînţeles, informaţia proastă şi gândirea proastă au existat dintotdeauna, cu mult înainte de apariţia internetului, dar în perioadele anterioare, gândirea bună şi informaţia corectă le marginalizau. Ceea ce nu se mai întâmplă în mod necesar şi astăzi. Victima este adevărul. Nu mai există niciun adevăr (dar oare a existat vreodată?). În schimb există adevăruri care sunt folositoare anumitor oameni în anumite circumstanţe şi care sunt inutilizabile în alte contexte. Postmodernismul a distrus obiectivitatea adevărului. În locul acesteia, oricine doreşte poate da năvală cu o opinie sau cu o idee pripită, cu o gândire prost informată. Putem celebra egalitatea sau creativitatea sau putem deplânge pierderea definitivă a valorii adevărului, dar nu putem întoarce din cale forţele postmodernismului.

Crezi că există o prăpastie între a fi doar foarte bine informat şi a fi (d.p.d.v. spiritual şi cultural) cultivat?

O prăpastie? Nu, e prea dur spus. Eu cred că, cel puţin în Statele Unite, prăpastia se cască între cei bine informaţi şi cei cultivaţi d.p.d.v. spiritual/cultural pe de o parte – versus majoritatea ignorantă şi necultivată, pe de

cealaltă parte. Ei bine, asta este o prăpastie adevărată, poate mai mare în țara mea decât într-a ta. Între cei bine informați și cei cultivați există, de bună seamă, o distincție și, cu siguranță, a fi doar bine informat este periculos – dar în comparație cu ignoranța totală, crasă, care ne înconjoară toată ziua în America, pare aproape un lux să-ți mai faci probleme cu distincția de finețe dintre a fi educat și a fi cultivat. Totuși, pentru cineva ca mine, care lucrează într-o universitate, distincția trebuie prezervată, chiar dacă aceasta ar însemna ca prăpastia să fie uneori ignorată. Este ușor să educi și să informezi lumea (în măsura în care și aceasta dorește să învețe), dar este de-a dreptul o provocare – și în cele din urmă cel mai înalt scop al educației – să canalizezi oamenii înspre a deveni cultivați.

Am avut anul trecut un student la clasa mea de Armonie. Simțea o anumită frustrare cu privire la limitările practicilor tonale din secolul al XVIII-lea. Așa că a venit cu o piesă pop/jazz care îi plăcea lui. Era ceva cumplit! Nu pentru că era jazz/pop – cu siguranță nu! –, ci pentru că era pur și simplu lipsită de gust. Totul în această piesă era bătător la ochi. Așa că eu ce ar fi trebuit să fac? Aș fi putut să-i demonstrez crasietatea progresiilor armonice și a contrapunctului și poate, astfel, să informez studentul. Dar mai bine ar fi fost să nu-i spun că un lucru pe care îl iubește e o țopârlănie – ci, în loc de asta, să-l ajut să-și dezvolte sensibilitatea, să se cultive până la punctul de la care să descopere el însuși cât de ordinară e piesa aleasă de el. După care singur va găsi (sau, mai bine, va crea) o piesă jazz/pop de mare rafinament.

Dar toate acestea nu au fost decât un vis de-al meu. Nu am reușit să-l ajut să devină o persoană cultivată, așa că el probabil crede despre mine că nu sunt decât un pedant bătrân cu gusturi învechite. Părerea lui are exact valoarea părerii mele în societatea noastră postmodernă nivelatoare. De fapt, cu siguranță că i-aș și apăra dreptul la o astfel de părere – dreptul lui, efectiv, de a părea un idiot. Sunt îndeajuns de postmodern ca să-i apreciez opinia – nu pentru substanțialitatea ei, ci pur și simplu pentru că și el este o ființă umană și are o opinie care, la rândul ei, este interesantă din punct de vedere sociologic, cu toate că, din punct de vedere estetic, e o opinie prost informată. Că acest student poate urma Columbia University, presupusă a fi o universitate de elită,

și că se poate concentra asupra muzicii – cu siguranță spune mult despre lipsa cultivării chiar printre cei despre care în această societate se bănuiește că ar fi mai bine educați. Sunt îndeajus de postmodern încât să nu vreau să-i impun studentului valorile mele. Ceea ce aș fi vrut într-adevăr, dar în acest caz nu am reușit, ar fi fost să-l ajut să-și formeze opinii mai bune, care să fie ale lui. Să devină nu doar informat, dar și cultivat – și să facă aceasta prin el însuși.

Ajunge să dăm drumul la radio ca să constatăm că, la un secol de la inventarea atonalismului, sistemul tonal rămâne cel mai popular mijloc de comunicare muzicală. Acest sistem, care are una sau mai multe teorii, nu beneficiază de o explicație cognitivă completă/satisfăcătoare – și cu toate acestea funcționează! Se pare că tendința teoriei muzicale contemporane este să evalueze valoarea (altor) sisteme de comunicare muzicală pe baza acurateții lor cognitive (citește: științifice). În acest sens, psihologia percepției, psihofizica și științele creierului au devenit judecători din ce în ce mai aspri atunci când evaluează sisteme muzicale cărora le lipsește o explicație cognitivă completă – chiar dacă aceste sisteme funcționează d.p.d.v. muzical. Ce părere ai despre tendința amintită?

În primul rând, tonalismul nu este un sistem, ci mai multe. De exemplu, tonalismul lui Dittersdorf este diferit de, să zicem, tonalismul Beatles-ilor sau al lui Poulenc. Un motiv pentru care tonalismului îi lipsește o explicație cognitivă satisfăcătoare este acela că există foarte puține universalii pe cuprinsul muzicii tonale. Așa numita „perioadă a practicii comune" este un mit. Nicicând și sub nicio formă compozitorii tonali nu au îmbrățișat practici comune – cu toate că, în mod paradoxal, au făcut-o compozitorii atonali.

Există mai degrabă o mare prăpastie între teoria muzicală și cogniția muzicală. Această prăpastie este poate mai mică în contextul muzicii tonale, dar chiar și acolo găsim teoreticieni ai tonalismului care știu și înțeleg destul de puțin despre cogniție, dincolo de acel „eu (închipuie-ți: „Eu"!) știu cum îmi sună asta sau aia". În același timp, psihologii cogniției care studiază percepția muzicii sunt înfiorător de naivi în ceea ce privește structura muzicală. Dar în contextul altor sisteme muzicale – atonalism,

modalism, microtonalism etc. – prăpastia amintită este chiar şi mai mare, deoarece există puţine teorii satisfăcătoare şi foarte puţini psihologi care să studieze felul în care oamenii procesează acest fel de informaţie muzicală.

Lucrurile vor progresa, dar nu vor exista răspunsuri definitive pentru niciunul dintre sistemele muzicale. Teoria muzicală şi cogniţia muzicală au scopuri diferite. Se pot întrajutora ca să îşi atingă aceste scopuri, dar în cele din urmă ele răspund la întrebări diferite. De exemplu cogniţia, ca şi post-modernismul, este interesată de cel mai mic numitor comun – de ceea ce aude şi procesează de fapt o persoană medie, necalificată. Teoria muzicală se preocupă cu structura muzicală, care poate fi foarte subtilă şi complexă, poate chiar mai mult decât în cazul percepţiei muzicii – dar chiar şi atunci când se adresează percepţiei, ea se preocupă cu ce şi cum aud experţii (ce mai termen anti-postmodern poate fi acesta!). Teoria muzicală propune sugestii referitoare la cum ar trebui să ascultăm muzica şi încurajează oamenii să facă un efort şi să probeze mai multe feluri de a o asculta. Teoria muzicală tratează arta ascultării creative, în vreme ce cogniţia muzicală tratează ceea ce majoritatea oamenilor face în mod natural atunci când ascultă muzică.

Ce ştiai despre cultura română înainte de prima ta vizită aici, în 2000?
Nu prea mult. Ştiam câte ceva despre istoria României – despre Ceauşescu şamd… Dar cunoştiinţele mele despre lume erau limitate. Mă orientasem către Europa de Vest şi mă gândeam la Paris, Londra, Berlin, Viena şi poate Roma ca la principalele (singurele?) centre culturale. Venirea la Bucureşti (şi de asemenea la Moscova, Sankt Petersburg, Sofia şi Praga) mi-a demonstrat faptul că există multe alte centre vitale în Europa, dincolo de oraşele pe care le considerasem iniţial ca singurele locuri viabile pentru cultură şi idei.

Ştiam câte puţin despre cultura muzicală românească prin Bartók şi printr-o oarecare cunoaştere a lui Enescu. Dar, în rest, eram un ignorant. Poate acum sunt mai puţin ignorant. Cel puţin acum ştiu despre România îndeajuns ca să pot aprecia vastitatea propriei mele ignoranţe!

Inginerii în căutare de materiale superconductoare sunt probabil cei care au adus *visitors' counter*-ul de la *http://microsoundmusic.com/superconductor.html* până la ameţitoarea cifră de 115.279 de accesări (până la data de 21 septembrie 2000, ora 12:31). Pentru a înţelege ce trebuie să simtă aceşti ingineri când ajung la pagina de web respectivă şi prima propoziţie pe care o citesc este *Welcome to a Revolution in Music!*, să ne imaginăm varianta inversă, în care tastăm URL-ul (imaginar) www.beethoven.ro şi ajungem la o pagină care ne anunţă că „aici găsiţi cele mai ieftine flotoare tubulare cu Ø-ul mare".

Manfred Clynes, un savant davincian

SuperConductor este de fapt un software produs de firma MicroSound International Ltd., în spatele căruia se află un personaj cu totul bizar: Dr. Manfred Clynes. Atât muzicienii ciat şi (neuro)psihologii sfârşitului anilor '70 au fost marcaţi de apariţia, în 1977, a lucrării sale *Sentics – The Touch of Emotions* (cu o introducere de Yehudi Menuhin), în care Clynes descria cum reuşise să descopere, cu ajutorul unui aparat inventat de el (sentograful), forme grafice ale emoţiilor (forme sentice), relaţionându-le mai apoi, convingător, cu forme ale exprimării plastice (tuşe) şi muzicale (trasee melodice, progresii armonice etc.), dovedind astfel că există un algoritm nu numai al trăirii, dar şi al comunicării emoţionale, cu aplicabilitate imediată atât în arte, cât şi în psihiatrie (printr-o terapie specială cu „cicluri sentice").

Dar să vedem cine este doctorul Clynes. Pe site-ul de web care îi este dedicat aflăm că provine dintr-o „extrem de creativă familie vieneză". Tatăl său proiecta vaporaşe cu zbaturi pentru navigaţia dunăreană, pentru ca în 1913 să conceapă planurile primului submarin „pentru scopuri nerăzboinice". „Mama sa scria piese de teatru şi poezii şi se ocupa de fizică". În fine, unul din bunicii lui Manfred Clynes este inventatorul sifonului! Nu este aşadar de mirare că urmaşul acestei familii este în prezent licenţiat în

neurologie (Universitatea din Melbourne), muzicologie (la celebra Julliard School of Music, printre profesorii săi numărându-se violoncelistul Pablo Casals şi pianistul Edwin Fischer) şi inginerie, nici faptul că este pianist concertist (există şi câteva CD-uri cu lucrări de Bach, Mozart şi Beethoven în interpretarea sa) şi poet, că posedă peste patruzeci de patente de inventator, că a lansat conceptul de *cyborg* sau că a concertat în casa lui Einstein, la invitaţia acestuia, ca să nu mai vorbim despre faptul că astăzi bibliografia sa numără 121 de lucrări publicate. Prin 1962 Clynes găsise soluţia problemei (care preocupa pe atunci în chip major guvernul american) diferenţierii cutremurelor naturale de cele provocate de testele nucleare subterane. În concluzie, dacă cineva mi-ar spune mâine că Dr. Clynes este noul campion mondial la aruncarea ciocanului sau că a fost declarat Playmate-ul anului de cititorii revistei Playboy – nu m-aş mira. Nu te mai poate mira nimic atunci ciand este vorba de acest personaj.

„O revoluţie în muzică“

Când auzi de aşa ceva, primul lucru pe care eşti tentat să-l spui este: „Încă una?“ De fapt nu îţi ia mult timp să înţelegi că „revoluţia“ este doar un cârlig comercial lansat de departamentul de marketing al MicroSound pentru a te face curios şi a cumpăra SuperConductor-ul. „Revoluţia“, dacă există, se manifestă doar la nivelul *interpretării* muzicale, acolo unde experienţa de neuropsiholog a lui Clynes l-a ajutat să facă o schimbare majoră în ceea ce poate însemna interpretarea muzicală computerizată. Cum a fost posibil acest lucru? Deloc simplu: programele de interpretare muzicală existente până la SuperConductor, în special cele axate pe protocolul MIDI *(Musical Instrument Digital Interface)*, se bazau pe procesarea complexă, însă nemijlocită, a unei serii de parametri cantitativi (durată, intensitate, tip de atac, timbru, etc.) ai unei note muzicale. Creaţia lui Clynes (dar şi a programatorului său Steve Sweet) este total „deMIDIzată“, în sensul că toţi aceşti parametri cantitativi sunt acum subordonaţi unor alte „butoane de comandă“, care au din ce în ce mai puţin de a face cu dimensiunea fizică a interpretării muzicale şi din ce în ce mai mult cu muzicalitatea, de fapt

cu felul în care interpreţii studiază şi redau cu ajutorul instrumentelor, de sute de ani, muzica scrisă. Nu are sens să intru în amănunte: SuperConductor-ul vă îndeamnă să folosiţi meniuri şi submeniuri de computer cu nume la prima vedere ciudate, precum „microdinamică“, „schimb de timbru în interiorul unei singure note“, „puls interior ierarhic“, „vibrato organic“ sau „formare predictivă a amplitudinii“.

Pulsul interior al compozitorilor

Poate cel mai interesant astfel de meniu e cel referitor la „pulsul interior“ al muzicii fiecărui compozitor (de valoare) pentru că, pe de o parte, descoperirea lui se leagă de cercetările asupra manifestării emoţiilor pe care Clynes le făcuse încă din anii ’60-’70, iar pe de alta acest puls spune foarte multe despre simpatiile pe care le manifestăm, cel mai adesea iraţional, faţă de muzica unui compozitor ori a altuia. De fapt nu este vorba de niciun puls în accepţiunea curentă a termenului, ci de un set de forme repetitive de comunicare afectivă, asemănătoare din punct de vedere grafic cu ceea pe putem vedea pe o bandă de EKG, care sunt induse în chip diferit, prin interpreţi, de muzica fiecărui compozitor clasic în parte (cu condiţia să aibă o creaţie consistentă), pe mai multe planuri ierarhice (care variază de la durata câtorva măsuri la întinderea a numai două note). În acest sens, poate fi o experienţă frustrantă să asculţi un cvartet de Beethoven aviand selectat, în meniul SuperConductor-ului, pulsul interior mozartian, cu toate că stilurile celor doi clasici nu sunt marcate de diferenţe chiar atiat de dramatice (închipuiţi-vă, în acest sens, un cvartet de Bartók redat de SuperConductor cu pulsul interior specific lui Haydn).

Cum rămâne cu dirijorul în carne şi oase?

În afară de faptul că nu mai trebuie să dea din mâini ca apucaţii atunci ciand interpretează o simfonie şi că nu mai pot răcni la trombonişti în timpul repetiţiilor, SuperConductor-ul rămâne un bun teren de antrenament pentru dirijorii adevăraţi (megalomani sau nu), pentru că aceştia pot acum să-şi facă o idee mai bună despre ceea ce doresc să obţină de la o orchestră

reală. În acest sens, ei nu trebuie să interpreteze notă-cu-notă o partitură (deşi o pot face dacă vor), pentru bunul motiv că SuperConductor-ul le pune la dispoziţie şi macro-butoane de reglaj (Clynes le numeşte „funcţii globale"), mari cât o vană faţă de un şurubel, cu ajutorul cărora dirijorii se pot „răzgândi" în chip plenar, de exemplu la mijlocul unui rondo, fără a lua munca interpretativă de la capăt, de la prima măsură. De exemplu, cu SuperConductor-ul eu aş putea reveni urgent la prima propoziţie a acestui capitol, aş putea să programez rapid nişte instrumente de alamă să interpreteze fals sau aritmic *întreaga* lor ştimă, ca să le pot spune, totuşi, tromboniştilor: „Ce faceţi bă, boilor!".

Câteva invenţii clynesiene:

- Aparat pentru locaţia tridimensională a zborului aeronautic. Proiectului i s-a refuzat omologarea pentru „impracticabilitate". Clynes avea 16 ani. Acum procedeul a devenit standard.
- Computerul CAT *(Computer for Average Transient)*. Un aparat pentru studierea funcţionării creierului, devenit în scurt timp piesă de bază în laboratoarele de neurologie.
- Color Ultrasound şi alte mijloace ultrasonice pentru imaginarea structurilor biologice.
- Sentografia (câteva patente)
- Microstructurile expresiei muzicale Încorporează în interpretarea computerizată a muzicii „două principii ale gândirii muzicale inconştiente" descoperite de Clynes.

Interviu în exclusivitate cu Dr. Manfred Clynes

(2000)

Cum este pentru un pianist să interpreteze un concert de vioară şi orchestră sau un cvartet de coarde?

Pentru un pianist, a cărui viaţă se învârte în jurul claviaturii, este o experienţă eliberatoare. De curând am interpretat şi înregistrat ultimele şase cvartete de Beethoven – probabil unele dintre cele mai importante lucrări muzicale compuse vreodată. A fost pentru mine un uriaş privilegiu! Am mai înregistrat printre altele concertul pentru vioară de Beethoven, toate lucrările solo pentru vioară şi pentru violoncel de Bach, precum şi dublul concert pentru vioară al celui din urmă. Viaţa mea muzicală este îmbogăţită şi învigorată de faptul că acum sunt în stare să fac aşa ceva: un lucru la care nici nu îndrăzneam să visez cu câţiva ani înainte. Frumuseţile muzicii există pentru a fi atinse. Este ca şi cum te-ai afla în căutarea unor comori. Datorită faptului că SuperConductor-ul face posibil ca un om să interpreteze o piesă muzicală în întregimea ei, există o mai mare armonizare a interpretării. Nu există compromisuri între solist şi dirijor sau între membrii unui cvartet de coarde pentru a se ajunge la o interpretare care să-i mulţumească pe toţi. Compozitorul şi-a imaginat el însuşi compoziţia ca pe un concept unitar. O aude în imaginaţia lui, nu în patru imaginaţii simultane diferite. Având o anumită concepţie a lucrării muzicale, interpretul o poate realiza cu ajutorul SuperConductor-ului până la gradul de perfecţiune pe care şi-l doreşte. Bineînţeles că aceasta presupune şi lucruri elementare ca acurateţe, echilibru sau a nu cânta fals, dar mult mai important este faptul că SuperConductor-ul poate reda semnificaţii, poate reda cu forţă şi autoritate conţinutul emoţional al unei compoziţii. Aceasta înseamnă a fi convingător fără exagerare, înseamnă frazare naturală (în sensul predicat cu atâta elocvenţă de Pablo Casals). Înseamnă libertatea de a fi muzicianul care ţi-ai dorit să fii, însă fără trac, nervi, oboseală şi fără a te lupta cu limitele fizice ale acestei profesii. Înseamnă posibilitatea de a deveni muzician într-un fel nemaiîntâlnit. Şi mai înseamnă a

aprofunda o sumedenie de aspecte ale muzicii ori ale oricărei compoziții, subtilități care mai apoi pot fi folosite în interpretarea instrumentală reală (pian, vioară etc.). Unul dintre cele mai complicate lucruri pentru un muzician este să confere muzicii o continuitate deplină, fără „puncte moarte". SuperConductor-ul oferă cu siguranță mijloacele creării acestei continuități, a acestui fir roșu. Este unul dintre cele mai minunate cadouri pe care SuperConductor-ul le face muzicii. Bineînțeles că muzicianul trebuie să aibă propria concepție asupra unei lucrări muzicale, programul nu îi va oferi niciodată așa ceva.

Dar, lucrând cu computerul în acest fel, el își va rafina și dezvolta continuu conceptul respectiv. Spre deosebire de cazul unui muzician care interpretează și înregistrează o compoziție, cel care folosește SuperConductor-ul își poate îmbunătăți interpretarea fără a „șterge" variantele interpretative precedente. În consecință există mereu o cale nouă de urmat, către perfecțiune, care te conduce spre o experiență interpretativă perpetuă. Poate că termenul de „perfecțiune" ar trebui eliminat și înlocuit cu „puterea de transformare a minții", deoarece marea muzică dezvoltă mințile oamenilor iar drumul către o muzică din ce în ce mai bună este sinonim cu o din ce în ce mai profundă înțelegere, dragoste și compasiune sau, într-un cuvânt, umanitate.

Credeți că SuperConductor-ul va crea o nouă „specie" de compozitori?
De acum compozitorii își vor putea asculta muzica fără a mai fi nevoie de muzicieni care să o studieze și să o interpreteze. Vor putea, deasemenea, să îi pună pe alții să o asculte. Acest lucru îi eliberează de o mulțime de complicații, câtă vreme ei în general nu au atâția bani încât să își permită să închirieze orchestre și săli de concert mari sau să plătească fie și o formație camerală. Compozitorul poate astfel proba noi combinații sonore știind din capul locului cum se vor auzi într-o interpretare live. Poate învăța să orchestreze într-un mediu imediat-interactiv. Dar, cel mai important lucru, compozitorul este acum în stare să-și descopere propriul puls interior și să și-l reprezinte matematic, așa cum înainte se folosea de notația muzicală

tradiţională. Aceasta înseamnă că muzica lui va fi interpretată exact aşa cum vrea el. Compozitorii de valoare din secolele XVIII şi XIX şi-au îmbibat creaţiile cu propriul lor puls interior. Iubim un astfel de compozitor pentru că îl cunoaştem îndeaproape prin intermediul acestuia. *Fără* pulsul interior, muzica este stearpă. Chiar plicticoasă. *Cu* el, compozitorul devine prezent, ceea ce ne face să simţim diferenţa dintre o interpretare „în spiritul" acelui compozitor sau în afara lui. Cum spiritul fiecărui compozitor este diferit, SuperConductor-ul poate să facă diferenţa dintre ele, aşa cum o poate face orice interpret de valoare. Dar chiar şi aceştia din urmă, în general, au diferite predilecţii: unii cântă bine Beethoven, alţii Mozart sau Bach, alţii Chopin. Rar vei întâlni un interpret care să se simtă „acasă" interpretând creaţiile oricăruia dintre marii compozitori. Pablo Casals era un astfel de om. SuperConductor-ul însă te poate conduce în miezul pulsului interior al oricărui compozitor. Întrucât acest puls (care se răsfrânge pe mai multe planuri ierarhice şi poate fi prezent în toate compoziţiile clasicilor) poate fi modificat, poţi simţi în mod direct cum esenţa sa, în cazul fiecărui compozitor, se evaporă şi distruge însăşi muzica. În acest fel poţi ajunge să îţi înţelegi mai bine şi propria muzică şi chiar cine eşti ca persoană, pentru că pulsul interior spune multe despre ce fel de om eşti.

În concluzie, da, putem să ne aşteptăm le apariţia unei noi „specii" de compozitori, cărora propria lor muzică le va spune, lor dar şi celor din jur, despre ei înşişi, mai multe decât o pot face chiar expresiile propriilor feţe sau trupuri. Şi totuşi, în chip ciudat, încă nu înţelegem pe deplin felul în care percepem pulsul interior al muzicii şi cum acesta ne face să iubim *ca pe o individualitate* persoana care îl produce (ceea ce include, într-un fel inedit, dragostea de sine a compozitorului, care îl poate face să devină o persoană mai veselă şi mai bună). Prin cunoaşterea pulsului interior, arta însăşi este transformată: încetează a mai fi artă de dragul artei iar muzica este legată indisolubil de sursa de viaţă a fiecărui individ. Putem chiar să legăm acest lucru de structura ADN-ului ca expresie vie a unicităţii şi – întrucât calităţile unice ale unui individ trăind acum şi aici nu se vor întoarce niciodată în univers – ca un experiment unic al universului.

Strefonii

– interviu cu compozitorul Dan Dediu –

(1992)

„Strefonarea", dacă mai ții minte, este un termen cu care în anii trecuți botezaseși muzicile contrafăcute. Eu îți voi lua un interviu-strefonare, dacă îmi dai voie. Mai întâi, în loc de șapou: am să te rog pe tine să-ți rezumi un *curriculum vitae* – studii, compoziții, burse, premii…

Am terminat Conservatorul din București în 1989, la clasa de compoziție a lui Ștefan Niculescu și Dan Constantinescu. În 1990-1991 am beneficiat de bursa Gottfried von Herder a Universității din Viena, unde am studiat compoziția (cu Francis Burt) și filosofia. Tot în 1991 am beneficiat de bursa Fundației Alban Berg. Două dintre lucrările proprii create în acești din urmă ani au fost distinse cu: Premiul I la concursul de compoziție de la Budapesta (1990) și Premiul al III-lea la concursul Mozart 1991 de la Viena. Deocamdată cam atât.

Atunci o să adaug eu din memorie că ești autorul a trei cvartete de coarde, trei sonate pentru pian și una pentru vioară, un concert pentru pian și orchestră, o simfonie concertantă… suficient pentru un compozitor de aproape douăzeci și cinci de ani. La început te voi întreba despre lucrurile pe care le-ai făcut sau le faci în țară: la Editura Muzicală se află în curs de apariție o carte, o exegeză semnată Dan Dediu, despre opera compozitorului român Ludovic Feldman. Sunt curios să aflu ce te-a determinat să faci o pauză în activitatea ta de compozitor ca să elaborezi acest studiu și prin ce te-a cucerit mai mult opera lui Feldman decât, să zicem ca să rimeze, a congenerului său, Leib Nachman?

În ceea ce privește cartea *Episoade și viziuni – Ludovic Feldman*, pe care am scris-o acum doi ani și care, neținând seamă de tonul tendențios al întrebării, mi-a făcut o reală plăcere a o redacta, mai cu seamă că am avut ambiția unei cercetări muzicologice serioase, pe care acest prilej mi-a oferit-o din plin. Mă refer în primul rând la analizele lucrărilor scrise într-un limbaj serial-dodecafonic. Fără nicio exagerare, mi-au prins foarte bine în

lucrul componistic. Cum spune Stockhausen: fiecare analizează în lucrările altuia ce există în el însuşi, de fapt se descoperă pe el însuşi prin altul.

Ştiu că intenţionezi ca de la anul să îţi etalezi ştiinţa şi ca profesor de compoziţie la Academia de Muzică din Bucureşti şi mai ştiu, de fapt cred, că tu eşti începutul celeilalte buze a unei prăpăstii, sfârşitul unei perioade care se întinde până la generaţia celor deja trecuţi de treizeci şi cinci de ani. Îţi apreciez ştiinţa de carte, însă te întreb: crezi că o să fii un profesor carismatic? Gândeşte-te în timp ce răspunzi la personalităţi precum Călinescu, Nae Ionescu, Celibidache – sau chiar la Stockhausen.
Pentru început aş spune că nu pot răspunde direct întrebării tale, deoarece nu găsesc, sau *încă* nu găsesc rostul unei asemenea sintagme. Dacă prin „profesor carismatic" înţelegi o capacitate ieşită din comun a celui care instruieşte minţi tinere, o însuşire didactică prin care cel care predă poate transmite mai mult decât rosteşte, printr-un fel de sugestie mentală intuitivă şi aerul personalităţii proprii, atunci aş spune că acest „profesor carismatic" îşi depăşeşte condiţia de „profesor", devenind mai mult „om dăruit", posesor al unui „har" ce modelează în jur doar prin simpla prezenţă. În ceea ce mă priveşte, aş prefera totuşi, pentru o temeinică învăţare a meseriei, un profesor cât mai ne-„carismatic". Cred că, deasemenea, „carisma" didactică poate fi judecată foarte diferit, de la om la om, de la caz la caz. Iar în ceea ce-i priveşte pe Celibidache şi Stockhausen cred că se poate învăţa mult mai mult din creaţia lor decât din contactul direct cu persoana acestora. Indiscutabil, ca personalităţi exemplare ale lumii muzicale ale secolului XX, exercită, ca de altfel mulţi alţii, o fascinaţie asupra noastră, înrâurindu-ne şi influenţându-ne în comportament şi atitudini.

Aş încheia spunând că ar fi necesar ca o „personalitate carismatică" să fie despărţită de „profesor", chiar dacă uneori cele două se regăsesc într-o singură persoană, pentru a învăţa câte ceva de la amândouă. Un „profesor carismatic", după părerea mea, e o catastrofă şi nu face altceva decât să te debusoleze sau, în cel mai bun caz, să-ţi formeze o falsă părere despre posibilităţile proprii, neîntemeiată pe nimic material.

Şi acum, despre bursa Herder pe care ai primit-o prin poeta Maria Banuş: stagiul vienez înseamnă – bineînţeles, din altă latură a existenţei tale – mai mult sau mai puţin decât „bursa“ navetistică pe care nu ai onorat-o în întregime, de la Slobozia?

Ceea ce apreciez eu despre mine însumi şi despre rolul jucat de diversele împrejurări ale vieţii constituie, şi sper că eşti de acord cu mine, o convingere intimă care, mărturisită într-un cadru ca acesta, riscă să îşi piardă apofaticul din care se hrăneşte şi tinde să devină o extremă periculoasă atât pentru cel care se confesează, cât şi pentru cei ce îşi aruncă privirea cu distanţă sufletească pe un articol de ziar sau de revistă. Aşadar, totdeauna un răspuns la o atare întrebare degenerează în străluciri grandomane sau perfide modestii poleite. Dacă toţi suntem genii şi o ştim, deşi tacit îl considerăm pe „celălalt“ o nulitate, atunci aceste întrebări nu-şi mai au rostul decât, cel puţin, pentru întreţinerea unei „voi bune“ ce se scaldă în bârfă şi şuşotire. Îmi dai voie deci să-ţi spun că fiecare experienţă a vieţii te face mai „deştept“ dacă ştii ce să alegi din fiecare. Ţi-am spus un lucru banal tocmai pentru că sub vorbe colorate spunem mereu acelaşi lucru – adică nu spunem nimic.

Mă gândesc cât de rodnic a fost altoiul spiritului german cu cel românesc, desăvârşind *cazuri,* personalităţi pe care cultura română nu le poate ocoli. Cum arată „altoiul“ în cazul tău?

După părerea mea, de la o asemena experienţă – mă refer la descoperirea a ceva ce nouă ne este în mai mare sau mai mică măsură străin, atât din punctul de vedere al tradiţiei materiale, cât şi din cel al devenirii spirituale – deci, de la o atare experienţă va trebui să învăţăm a ne „rupe“ de noi înşine pentru a neregăsi la alt nivel şi de a ne privi ca niciodată până acum. Mă gândesc, de pildă, la aprecierea justă a ceea ce a însemnat şi înseamnă istorie şi cultură românească în universalitate, la luciditatea de a recunoaşte că arcul nostru spiritual nu este prea îndepărtat în timp şi că tradiţia proprie, nefolclorică, va trebui să o formăm noi înşine, prin neliniştile sau liniştile noastre. Prin reflectarea noastră în spaţiul german ne dăm seama de ce ne lipseşte pentru a erupe în cultura mondială, şi anume de acea *voinţă de a*

construi în materie şi spirit şi de *a termina* ceea ce se începe. Sunt convins că nu spun aici o noutate, dar ţin să remarc că, efectiv, acesta este sentimentul pe care ţi-l lasă un contact, fie el şi numai tangenţial, cu spiritul şi timpul cultural german. În momentul actual, când postmodernismul şi deconstructivismul îşi trăiesc ultimele clipe şi când, după câte îmi dau seama, se aşteaptă ceva nou în cultură, ceva care să depăşească alexandrinismul postmodernilor şi care să instituie noi pre-judecăţi axiologice creatoare de timp cultural, am avea marea posibilitate de a răzbate în conştiinţa lumii în plan spiritual, printr-o linie de gândire care să ne caracterizeze şi, în acelaşi timp, să „contamineze" peisajul conştiinţei culturale europene şi, de ce nu, mondiale. Iar dacă vom fi conştienţi că ţine *numai de noi* să devenim ca atare, atunci cred că vom reuşi.

Mi-ai vorbit cu un oarecare entuziasm despre practica ta de compozitor-pe-calculator de la Viena. Din punctul meu de vedere, preocuparea aceasta contrastează mult cu cea pe care o aveai în anii trecuţi – pe atunci căutai parcă rosturile esenţiale ale componisticii în *muzicalitate*. Ce s-a întâmplat?

Cred că este vorba de o confuzie a planurilor. Datorită faptului că până acum studenţii la compoziţie din România nu au beneficiat de descoperirile recente ale electronicii – mă gândesc în primul rând la sintetizoare profesionale şi computere – se operează o falsă împărţire care, cu timpul, tinde să devină o antinomie, ceea ce este total eronat. Compoziţia ce se serveşte de computere pentru a rezolva *mai repede* probleme de orchestraţie, de spaţializare a sunetului, de intonaţie, ritm şi chiar dinamică, întru muzicalitate (care, în orice caz, nu trebuie să lipsească din compoziţia contemporană) este, cred eu, o problemă de cunoscut. Nu putem face *tabula rasa* sub motiv că nu ne interesează, din moment ce, de fapt, nu cunoaştem adevărata faţă a aplicării muzical-componistice ale mijloacelor electronice. Este ca şi cum ai refuza să înveţi contrapunctul palestrinian sau bachian. În acest fel, ne lipsim conştient de ceva cu care, peste ani, tot va trebui să ne confruntăm. Deci, în primul rând, ar trebui să învingem pre-

judecata primitivă care ne îndeamnă să căutăm originalitatea proprie tot prin mijloace primitive. Aș propune studenților de la compoziție să înceapă o mare ofensivă asupra mijloacelor ce ni le pune la dispoziție tehnologia contemporană, pentru a nu regreta mai târziu și a ne acoperi ratarea iminentă. Să încercăm să fim „deștepți", înțelegând această deșteptăciune etimologic – să fim *practici*. Vom putea afirma originalitatea noastră numai într-un cadru competitiv al valorilor, modern, și nu într-unul tradițional. Eu nu sunt *exclusiv* pentru o muzică electronică sau creată cu ajutorul computerelor, dar ar trebui să ne dezbărăm de o „frică" ancestrală de a „băga mâna-n foc", de a risca să ne „frigem". Poate că mai mulți gândesc așa, dar m-ai putea întreba atunci: „Bun, dar de unde computere și sintetizoare?". Eu cred că, în condițiile actuale, dacă studenții la compoziție din toată țara vor *vrea* cu adevărat și *vor fi conștienți* că numai așa vor penetra în muzica contemporană europeană, atunci se vor găsi și mijloacele necesare.

În aceeași ordine de idei, mașinăriile electronice despre care mi-ai vorbit pot citi, nu și interpreta, orice partitură notată cu semiografia în uz. Ele nu sunt capabile, tălmăcind sonor o compoziție, de intropatie. Dacă, printr-un joc al destinelor muzicii se ajunge la o nouă notație muzicală care nu poate cu niciun chip fi înțeleasă în afara intropatiei, computerele devin caduce, omul rămânând singurul „computer" viabil – te întreb: crezi că în componistică ar urma o perioadă de căutări stihiale, în abisalitatea umană, sau se vor perfecționa vechile mașini până vor fi capabile să aibă concepții interpretative?

Răspunzând recurent, aș vrea să cred că o intuiție a „drumului cel bun" pentru noi ar fi o „căutare stihială" cu mijloace electronice. Cred că ne-ar sta bine și nouă să încercăm să ne aliniem la startul cursei cu ceilalți concurenți – și în același sens cu ei – încercând să ne dăm măsura bărbăției noastre culturale prin întrecerea cu ei și nu cu alergarea în sens opus, cum am făcut până acum. Dacă mi-e permis să remarc un aspect definitoriu al culturii noastre de până acum (aspect pe care l-a surprins excelent Titu Maiorescu în critica „formelor fără fond", și care a rămas valabil până în

prezent, putând fi aplicat tuturor planurilor), aș constata absența unor *transformări* culturale (ca în culturile franceză și germană) și a unei evoluții organice a tradiției culte românești, în favoarea unui *import de mode* lipsit de o justificare evolutivă. De aceea, după mine, cred că în momentul actual avem destule resurse pentru a încerca să ne exprimăm în cultura europeană, și în special în muzica europeană, o poziție de forță, răsfrântă în opere artistice de o cu totul altă factură decât cele occidentale, dar apărând ca o rezolvare a propriilor lor probleme. Numai astfel, propunând o rezolvare universală (și nu națională) a impasului cultural, vom reuși să ne facem auziți.

Mă întrebi de un virtual alt sistem de notație muzicală, la care știu că lucrezi. Personal nu cred că muzica contemporană are nevoie în primul rând de așa ceva, pentru că este un domeniu care a mai fost revoluționat la începutul anilor '60 și care n-a dat randament. Cât despre *intropatia* computerelor, aș răspunde că, în momentul în care ceva se teoretizează – ca să luăm de exemplu sistemul cu care te ocupi – implicit pierde ceva nevăzut și neauzit. Probabil că peste vreo zece ani computerele vor reuși să citească *intropatic* o partitură zeuxilogică de-a ta. Problema este însă dacă tu sau eu, sau alții, le-am mai putea face față din moment ce ne refuzăm lor din capul locului.

APROAPE NIMIC DESPRE MUZICĂ

Anonimul bucureștean și ochii ce se țin de mână la gerunziu

(un șlagăr de exterminare)

În acea noapte, la ora 02:00 AM încă mai auzeam în creier refrenul șlagărului *Doi ochi căprui*[*], de parcă un disc zgâriat, de vinilin, ar fi făcut acul unui pick-up să sară nu de pe un șanț pe altul, ci fix de la cuvintele „de dorul lor" la „plângeam": *Plângeam când îi vedeam împreună / Plângeam când îi vedeam ținându-se de mână / Plângeam când îi vedeam întâmplător / Și nu știam că plâng de dorul lor*. Am citat întregul text al refrenului și aș transcrie pe un portativ și melodia, fără teamă de comitetul central al drepturilor de autor (© ©), pentru că ambele sunt „anonime". Din partea mea ar fi putut fi și semnate, dacă m-ar fi lăsat să dorm în acea noapte măcar vreo trei ore. Iată de ce mă gândesc astăzi că, în măsura în care există critică de întâmpinare sau confirmare, trebuie că se poate face și critică de răzbunare: mă uit la albumul pe care scrie nici mai mult nici mai puțin decât că „include doi ochi căprui" și vreau să-i provoc insomnie. Albumului (ochilor le urez să rămână ațintiți spre tavan până în zori). Așa, ca să vadă că un biet articlier n-are-o inimă mai bună decât a avut-o el.

Tratament melodicamentos

Există unele progresii armonice care se-nvârt în cerc și, dacă te-a bătut Dumnezeu să fredonezi o dată o melodie gravată pe fundalul lor, nu mai scapi de ea câteva zile. Pe acest principiu mizează orice compozitor de șlagăre. Italienii, de exemplu, au o astfel de înlănțuire armonică pe care o veți regăsi, identică, și la Toto Cutugno, și la *Ricchi e Poveri* și la Albano & Romina. Însă ideea este că dacă ți s-a înfipt un șlagăr în cap nu înseamnă că trebuie să iei un somnifer. De obicei aceste melodioare îți fac viața mai frumoasă, te ajută să întinzi rufe sau să speli vase cu mai mult spor și chiar îți pregătesc un somn (!) lipsit de perspectiva unor vise neplăcute.

---

* BAMBI (Raluca și Denisa): *Bilețele de dragoste* / casetă audio / producător: Fundația Culturală „Phoenix", 2000

Cu alte cuvinte, secretul oricărui șlagăr de succes stă într-un refren-adeziv. Cu toții putem să ne sondăm memoria și vom observa că din majoritatea cântecelor de care avem habar ținem minte doar refrenul: „…de hoți / Și nevestele la toți / Noaptea pe la trei", „Vreau să-mi spui frumoasă Zaraza / Cine te-a iubit…" sau „Lui Stalin Stalin (?) slavă-i cântăm / Pe drumul lui mai dârz ne-avântăm…" versus „Garda, căpitanul, ne preschimbă-n șoimi de fier / Garda, căpitanul și arhaaanghelul din cer" etc.

Șlagărele, prin urmare, aduc bani frumoși celor ce le creează și pot fi puse cu bun folos la lucru de propagandiștii de orice fel: de la politicieni la agențiile de publicitate (unii țin poate minte interbelicul „Cremă Gladis măi bădie / Gladis de la prăvălie / Cremă Gladis tot mereu / Gladis aoleu! (?)" care se afla la un moment dat pe toate buzele).

În fine, un șlagăr îți poate marca o idilă. Două foste iubite de-ale mele îmi interziceau, prin anii '80, să pun la casetofon *Hello, is it me you're looking for?* (Lionel Richie) pentru că le amintea, bănuiesc, de amoruri terminate telenovelistic cu *„corazones destrozados"*. Un șlagăr poate să te vindece de depresie, ca un medicament cu magneziu și vitamina B6 sau te poate umple de melancolie (o dată, la mare, după ce am vomitat duios vreo zece minute o combinație de alcooluri cu sărățele, m-am așezat pe dig cu fața spre valuri și „am simțit că trăiesc" auzind dinspre faleză *„life is life, ta naa na-na-na!")*.

Logic: e absurd

Doi ochi căprui este însă, pentru mine, un șlagăr de exterminare. A somnului – vezi bine. Dacă textul ar avea măcar logică, aș înțelege să mă perpelesc noaptea, îngrozit de ce i s-a putut întâmpla lui Bambi. Să vedeți…

La început am privit oarecum amuzat clipul, difuzat pe câteva canale de televiziune, în care o fetiță de vreo doisprezece ani (am aflat mai târziu că sunt de fapt două) suferă din amor, suspinând după un băiat cu ochi căprui. Ipochimenul s-a combinat cu una care se dăduse drept cea mai bună prietenă a lui Bambi. Sanchi – asta numai până când nesimțita i l-a șutit pe tip, că era în limbă după el (și când te gândești că Bambi ca proasta le-a făcut cunoștință…). Dar la urma urmelor ce să-i faci lui Bambi dacă în ultima

perioadă, deși ochii lui mințeau în mod flagrant, ea „ca-ntotdeauna" îi credea? Și acum Bambi a noastră stă neputincioasă și se uită la cei doi și plânge, și plânge… când îi vede bot în bot, „ținându-se de mână" (nu că ar ține morțiș să-i vadă, dar dă nas în nas cu ei, „întâmplător", la o școală de belle arte unde cei trei sunt colegi – Bambi la desen și ei la balet). Până aici toate bune și frumoase, dar dacă i-au tras clapa, de ce plânge „de dorul lor"? *Horribile dictu:* să fi fost de fapt vorba de fapt de un *ménage à trois* din care ea a fost încet-încet exclusă? Atunci de ce nu ne-o spune Bambi, pe românește, s-o știm și noi – că n-avem prejudecăți. Sau plânge separat, „de dorul lor", adică de dorul infamei-de-pe-vremea-când-îi-era-prietenă și, respectiv, de dorul infamului-de-pe-vremea-când-îi-era-iubit. Ne, ne, ne… nu ține, pentru că Bambi între timp n-a stat nici ea să ajungă o stafidită din cauza unui nenorocit – și s-a îndrăgostit lulea de altul, cu ochi… nici ea nu știe precis… așa… „albaștri-albăstrui". Da' acum că e pățită suflă și-n iaurt săraca fată și speră ca istoria să nu se repete – și atunci, parcă preferând un destin postatomic, nădăjduiește ca pe viitor „să nu mai existe altă fată / să se întâmple iar ca altădată".

Ajuns aici, propriul creier te scoală din somn și face ca un girofar: nu mai înțelegi nimic. Deși totul e logic: e absurd!

Versuri care trebuie depanate la Ciclop

Mai există o explicație. De fapt ea plânge de dorul ochilor căprui. Cum reușesc aceștia din urmă să se țină de mână nu e treaba noastră. Că sunt văzuți împreună nu ne miră.

Sau: Bambi e fată educată și *political correct* și nu ne spune că atunci când pronunță „ochi căprui" se referă de fapt la un singur ochi. Poate băiatul e chior ori ciclop iar Bambi, discretă, ne dă numai de înțeles că este vorba de o persoană *visually challenged*. Iată, în acest sens, cum începe șlagărul: „Iubeam și eu cândva DOI ochi căprui / Plângeam când nu-i vedeam de dorul LUI". Adică de dorul lui doi ochi (sic!). V-ați prins? De fapt ea iubea „cândva UN ochi căprui", dar cum doamne dumnezeule să începi un șlagăr cu un asemenea enunț? Abia în versul al doilea vine ea și ne lămurește: ea plânge de dorul lui – al ochiului.

Sau: poate că (nu spun că așa o fi) Bambi s-a dilit la cap de necaz și acum nici ea nu mai știe de ce plânge. Plânge și ea de dorul unei combinații de prietenă-iubit-ochi căprui care apare când sub forma unui ochi căprui ținându-se de mână, când ca o prietenă care e împreună cu ceva, fie sub forma unui iubit întâmplător, fie ca doi ochi căprui care plâng de dorul lor.

Să mai poți dormi noaptea când te bântuie așa ceva?

Dilema pisicii pe care mingiuţele nu au scos-o din canalul de scurgere

Acum câteva săptămâni, amicul Massaci a primit un telefon alarmat de la mama lui, căreia în dimineaţa zilei respective îi veniseră în curte vidanjorii. Canalul de scurgere ranfluase. Deşi în DEX se spune clar că a ranflua înseamnă „a ridica de pe fund şi a repune în stare de plutire (o navă scufundată)“, vă asigur că nu o corabie îşi trimitea din canal miasmele peste tuspatru parcelele de gazon şi peste rândurile de flori opărite inegal de venirea toamnei. În timp ce sorbul maşinăriei de vidanjat zuzuia ca trompa unui elefant care a dat de baltă, Gipsy, pisicuţa doamnei Massaci, fiind cam curioasă din fire, s-a aplecat peste gura căscată a canalului. A fost îndeajuns un zgomot venit dinspre coada animalului pentru ca acesta, speriat, să facă un pas fatal şi să se prăbuşească în hăul în care, şi ziua, toate sunt negre.

Văzând întreaga scenă, doamna Massaci a oprit disperată muncitorii. Vidanja a tăcut. În minutele care au urmat, martorii tragediei fie cercetau hăul cu privirile, fie îşi lipeau câte o ureche de burta containerului în care se adunase ceea ce ranfluase. „Pis-pis?“, a rostit, întrebător, de câteva ori, doamna Massaci. Tăcere. Gipsy NU MAI ERA.

După plecarea vidanjorilor, doamna Massaci şi-a continuat, tulburată, treburile. A doua zi însă, ieşind din nou în curte, mama amicului meu a auzit, clar, cum Gipsy îi răspunde, de undeva de aproape, la chemările din ajun: „Miau!“ De unde însă? Canalul era hăt, acolo, iar miorlăitul se auzea într-un fantomatic „aici“.

Pentru a înţelege arhitectura subterană a situaţiei, trebuie spus că în partea din spate a curţii – locul în care dilema noastră îşi plasează întreaga scenografie – burlanele varsă apa de ploaie într-un mic canal de scurgere, cu un diametru nu mai mare decât cercul pe care un om matur îl poate închipui unindu-şi simultan cele două degete mijlocii şi policele. Din aproape în aproape, doamna Massaci a descoperit locul de unde se auzeau tânguielile. A dat la o parte grilajul rotund de deasupra gurii de scurgere şi a privit. La o adâncime de circa un metru şi jumătate, pe verticala ţevii de fontă, se pu-

teau vedea urechile și ceafa lui Gipsy. Se pare că pisoiul reușise să se salveze sărind de pe crusta încă tare a mizeriei din canal în orificiul strâmt al țevii de aducțiune a apei de ploaie. De acolo urmase cale de vreo zece metri direcția propriului bot, până la țeava verticală din capătul căreia doamna Massaci privea acum neputincioasă urmarea tragediei din ajun. A urmat chemarea amicului Vlad Massaci și aplicarea „Variantei Doamna Massaci". Pentru a o pune în practică, amicul meu s-a plasat în dreptul țevii verticale iar mama acestuia – dând din nou la o parte capacul fatidicei guri de canal – lângă canal, întinsă pe burtă. La un semnal dinainte convenit, Vlad a început să latre fioros în țeava de fontă, în vreme ce doamna Massaci, deopotrivă sonor și blând, ținea capul în canal și răcnea cuvinte precum „Gipsy, Gipsulică, hai mamă acasă, vai de capul tău, pisi-pisi" sau, către sfârșit, „Nu vrea, Vlad, lua-o-ar naiba – nu vezi că e proastă? – nu se poate și gata!". A urmat varianta comună, total lipsită de pietate, „Doamna Massaci și Fiul". Dar, înainte de a lăsa totul baltă și a permite inaniției să-și facă lucrarea cea din urmă, inima bună a amicului meu a născocit „Varianta Massaci".

Cum Bucureștiul nu duce lipsă de șantiere, Vlad s-a suit în mașină și a început să caute o echipă de muncitori cu picamăr, care să facă praf fundul curții în care trăiește mama lui, dar care să scoată la suprafață, de cap, de coadă, sau de vreo labă, o mâță traumatizată, însă vie. După câteva negocieri nereușite, doi flăcăi basarabeni care tocmai făuriseră un șanț s-au învoit să ducă treaba la bun sfârșit. Din pricina molozului, a țăcănitului aparatului de spart beton, combinate cu accentul muncitorilor și cu miorlăielile pisicii – scena părea desprinsă dintr-o simfonie cinematografică semnată Piotr Ilici Tarkovski.

Dar iată însă că, după o oră de lupte, bătălia a fost câștigată.

Gipsy ERA din nou.

Auzind toate acestea, l-am întrebat pe amicul Massaci de ce nu a cumpărat (cu mult mai puțini bani decât dăduse pe manopera fraților de peste Prut și decât urma să dea pentru repararea curții) câteva zeci de mingi (nu mai mari în diametru decât cercul pe care un om matur îl poate închipui unin-

du-şi simultan cele două degete mici şi policele), pe care să le fi aruncat pe ţeava verticală din fontă, una câte una, până când pisoiul Gipsy, împins, ar fi străbătut în marşarier cei zece metri care îl despărţeau de locul în care ecoul strigătului „Gipsulică!“ încă nu se stinsese.

Aceasta este, de altfel, „Varianta Covaci“.

Amicul Massaci crede că în viaţa lui nu a auzit o prostie mai mare. Mingile, evident, s-ar fi încălecat. Dacă nu s-ar fi încălecat, s-ar fi blocat. Dacă nu s-ar fi blocat, ar fi sufocat mâţa. Dacă nu ar fi sufocat-o, ar fi făcut-o să opună rezistenţă şi să le blocheze înaintarea.

Eu sunt de părere că ideea cu bilele este bună. Voi ce credeţi?

Eurocafeaua

Taxa de participare la un simpozion de muzicologie cognitivă care s-a desfăşurat anul (2001) trecut în cadrul Universităţii din Jyväskylä (se citeşte aproximativ „iuveşchiule“) din Finlanda acoperea şi trei cafele (sau ceaiuri, la alegere) servite pe timpul celor trei pauze zilnice (4 zile de simpozion x 3 pauze = 12 cafele) plus câte o cafea dimineaţa: în total 16 cafele. Pentru un român care pleacă acolo oboseala este asigurată din start de ora imposibilă la care avionul Malev (Bucureşti-Budapesta-Helsinki) aterizează la destinaţie: miezul nopţii, ora la care în aeroport mişună finlandezi apţiguiţi veniţi de la băute din ţări vecine (barul de la colţul hărţii) şi în care alcoolul nu este un lux. Primul autobuz către Jyväskylä pleacă la 1.30 AM şi ajunge la destinaţie la ora cinci dimineaţa, în condiţiile în care simpozionul începe la ora nouă. Dormitul în autobuz este exclus: cine vrea să piardă spectacolul naturii (o frumuseţe monotonă lac-pădure-mesteceni) care se desfăşoară în spatele geamurilor?

Colac peste pupăză, participarea la acest simpozion a debutat, în ceea ce mă priveşte, cu 50 de ore de nesomn, irecuperabil, pe care nu îl puteam amăgi decât cu multe, foarte multe cafele, mari, negre şi tari. De aceea nu am putut privi cele 16 bonuri de cafea primite de cum am fost bifat pe lista participanţilor prezenţi decât ca pe cea mai valoroasă valută pe care o posedasem vreodată. Aşadar – ţuşti la cafeneaua universităţii. Scot un bon şi îl întind doamnei din spatele tejghelei. Doamna îl ia, îl studiază şi dă din cap nemulţumită. Încerc să-i explic în englezeşte ce-i cu bonul respectiv, dar doamna nu înţelege decât finlandeză. Eu nu vorbesc fluent finlandeza deciat în stare de transă şi – măi să fie! – exact atunci nu reuşesc să intru în transă. Doamna îmi arată ceasul şi apoi, cu acelaşi gest, bonul. Iau bonul şi, într-adevăr, citesc negru pe roz (bonurile au patru culori, câte o culoare pentru fiecare zi de simpozion) că este valabil în ziua respectivă între 8.45 şi 9.00 AM. Mă uit la ceasul de la mână şi constat că mai sunt cinci minute până când bonul devine funcţional. Aha!, îmi zic – probabil că recipientul de cafea pentru participanţii la simpozion este separat şi trebuie să înţeleg că

el va fi adus și deschis la ora scrisă pe bon. Aștept cinci minute ca doamna să aducă noul recipient. După cinci minute îmi zâmbește și îmi cere cu un gest amabil bonul. Nu vă pot descrie nervii balcanici (cu greu struniți) care m-au cuprins când am văzut că doamna îmi toarnă cafeaua din același recipient (singurul) care se afla pe tejghea și cu cinci minute în urmă.

Concluzia? Nu poate exista decât o singură concluzie: ce frumoasă este lumea în care regulile sunt făcute ca să fie respectate – în totalitatea lor. Ce minunat este că putem vizita această lume câteva zile pe an, măcar ca să vedem că ne putem enerva nu numai din pricina regulilor (de la noi) care par făcute ca să nu fie respectate. Și: ce fericire trebuie că experimentează zi de zi locuitorii țărilor care au găsit calea de mijloc!

Patafizica lui „Gata!“

(câteva ipostaze)

I

„Astăzi Pământul degenerează. Mita și corupția abundă. Copiii nu mai ascultă de părinți, *fiecare bărbat vrea să scrie o carte* (sublinierea mea) și este evident că sfârșitul lumii se apropie cu repeziciune.“ Textul provine, se pare, dintr-o tăbliță asiriană datată cca 2800 î.e.n. Alții spun că ar fi vorba de un *graffito* recuperat din cenușa pompeiană. Un lucru este clar: dat fiind că șpaga și copiii obraznici cu părinții sunt de mult timp lucruri prezente, voi ști că se apropie Sfârșitul când al treilea element – trei miliarde de bărbați care vor să scrie cărți – va deveni aparent. Cu siguranță și eu mă voi visa în zorii acelei perioade autor, văzând cum taximetriști, faianțari și subingineri se opresc din rutina meseriilor lor și cad molcom pe gânduri: „Pasajul în care August are reveria cu inorogii este totuși prea lung, nu vi se pare?“, îmi va spune administratorul de bloc rămas cu pixul în aer și palpând atașat chitanțierul ticsit de note literare. Vă conjur de pe acum, bărbaților în putere: care se simte în stare, să lase atunci pixul din mână și, astfel, să salveze Lumea!

II

Oferta de Armaggedoane pentru următoarele decenii nu este foarte bogată. După țeapa milenaristă luată în 2000, deceniul ‘00 e ca un ianuarie chivernisit după o extravagantă Lună a Cadourilor. La reduceri, putem opta între data de 06.06.06 (români, adio UE!), 21 martie 2008 (când societatea britanică *The Lord’s Witnesses* ne anunță că Națiunile Unite se vor transforma în Guvern Mondial, la fix 666 de luni – după calendarul iudaic, evident – de la înființarea acestui for, în 1945) sau, dacă aveți puțină răbdare, puteți opta pentru 29 august 2009, când astronomul John Dutchman de la Mount Wilson Observatory ne garantează ceva pur și simplu fan-tas-tic… cu un milion de comete care fac pleosc în Soare și cu câteva sute care ne vor vizita personal (unele mari de 600 de mile!). De ce toate acestea? Simplu: pentru că o micuță stea, în loc să… stea, va trece prin Norul cosmic Oort,

locul de unde provin cometele, și va provoca toată debandada. Pe 29 august 2009. Garantat!

III

Dar eu nu vreau să mor tânăr! Să-și ia mama bilet la Micuța Stea dacă are chef! Eu vreau Armaggedon în jurul anului 2050, când mă voi apropia de 80 de ani. Ei bine, există Soluții Definitive dedicate și pensionarilor de atunci. Eu am optat deja pentru 14 septembrie 2047 (3:28 AM, Greenwich), când *The Church of !BLAIR!* ne promite (mie și lui Gică Petrescu) un atac furibund al Astro-Lemurienilor, care ne vor pisa mărunt cu imense hălci (sic!) de burrito. Ca alternativă, sir Isaac Newton ne-a lăsat moștenire un final fericit în 2060. Biografii susțin că fizicianul a petrecut vreo 50 de ani, umplând 4500 de pagini cu calcule, ca să ajungă la această cifră – așa că puțin respect!

IV

„Gata!" nu poate fi decât de două feluri: cu predicție și fără predicție. Dacă e fără, nu are nici un haz – vom sfârși ca furnicuțele strivite, scurt, de un toc-cui (probabilitate mică, dar perversă). Dacă e cu, atunci ne vom împărți definitiv între religioși, hedoniști și religioși-hedoniști. O să mă culc cu toate femeile și o să-i fac albie de porci pe toți antipaticii – nu spunând-le, simplu, că sunt antipatici, ci începând de-a dreptul cu „mă cac în…". Mă voi călugări sincer. Voi bea tot vinul mânăstirii, cot la cot cu starețul. Teologhisind, vom afla că suntem veri.

V

(Unde există și un pont.)

Cu câteva ore înainte de Marele Foc voi trece granița la Stamora-Moravița și voi intra în Vatinul sârbesc unde mă voi așeza pe o piatră cu vedere la România, pe care o voi vedea cum se face scrum (varianta „se topesc Munții Semenicului"). Cu jdemiile de dolari/euro strânși din timp din tomberoanele din spatele băncilor bucureștene voi cumpăra o sută de kilograme

de dinari cu care voi chefui în Skadarlija (localul *Trei Pălării)*, încă şapte zile (tamburaşi, Pelinkovac, mezelicuri) până când, mahmuri, vom sărbători Sfârşitul Lumii pe stil vechi. Durere ce va fi!

Puţină pornitologie

De aproape zece ani mă culc cu aceeaşi femeie. E ca şi cum te-ai îndrăgosti la un moment dat de „Donul liniştit“ şi ai jura, cu pirostriile în cap şi în faţa unui „bibliotecar-şef“, să îi rămâi fidel. Mai apuc să fac câte o curte discretă, să arunc câte o mitocănie simpatică („maaamă, ce craci ai!“, sau chiar „ce ţi-aş trage-o!“) fetelor care vor să audă aşa ceva… şi cam atât. Celelalte „romane“ îmi sunt inaccesibile din proprie voinţă şi mai ales din lene. A bate clopotele unei femei vreme de câteva săptămâni pentru a obţine fix ceea ce vor bărbaţii să obţină când bat clopotele (adică o partidă de „bang-bang“ în clopotniţă) – presupune prea multe mese sărite. Şi atunci, pentru a mă bucura de „noutăţi“, nu-mi mai rămâne decât mana ochelaristului adipos, mofluz şi stătut care se apropie, tocăniţă după tocăniţă, de *„the midlife crisis“*: Informaţia!

În domeniul studiului păsăricilor, a afla „ce mai e nou“ e o amăgire. Dar după cum *readers' digest*-urile se adresează celor care nu citesc, şi revistele cu pupeze se adresează în special celor care nu-şi plimbă (hai-hui, cirip-cipa) cucul prin cuiburi străine. Astfel, am adunat de-a lungul anilor o impresionantă bază de date pornitologică (pornitologia reprezintând studiul ilustrat al păsăricilor) constând din albume, cărţi poştale sepia, CD-uri şi reviste din care am tras mai multe învăţăminte (nu, nu dintr-acelea care spun că „baia e un loc ferit – deci bun“).

De exemplu, am observat cu adâncă mirare faptul că, de la dagherotip la fotografia digitală, evoluţia look-ului păsăricilor a ţinut în mod constant pasul cu succesiunea personalităţilor politice marcante şi a curentelor istorice populare. Astfel, pe vremea când se elabora „Capitalul“, fotografiile pornitologice relevau o izbitoare asemănare între păsărici şi chipul lui Marx. În faţa unui penaj stufos rămâi cu o urmă de frustrare interogativă şi te aştepţi ca de acolo să apară un majordom care să-ţi răspundă (la întrebarea ta dacă „Păsărica – este ea oare acasă?“), cu clasica formulă: „Poate că este, poate că nu este“. Alte păsărici din aceeaşi perioadă aduc binişor a Engels – majordomul lor părând a zice „Nu vă îndoiţi că, pentru dumneavoastră *monsieur*, Madame la Hirondelle este întotdeauna acasă“.

Dar anii trec, Lenin și Troțki îndeamnă masele flămânde de dezertori să dea buzna în casele burghezilor și să le transforme în autoserviri. Kerenski e depășit iar fotografii încep să prefere păsărici cu plumaj pleșuv însă sobru, leninist. (*Nota bene* – King Camp Gillette își perfecționase aparatul încă de la sfârșitul secolului anterior, așa că înfiorătoarea manipulare a briciului în zona păsăricii… zbrr!… își găsise, în sfârșit, un înlocuitor mai puțin stresant).

Între păsărica Lenin și păsărica Stalin diferența este ca între cheliile care încep în creștet și cele care pornesc dinspre frunte. Perioada interbelică, așa cum apare în albumele pornitologice ale epocii, dă câștig de cauză celei din urmă – ajungându-se apoi în extrema cealaltă, din momentul în care puful retezat *à la* Iosif Vissarionovici se îngustează tot mai mult și devine smoc Adolf.

Generațiile se schimbă, revoluția sexuală dă în *flower* și prinde *power*. Cu toate că între paginile acelorași reviste păsărica Fidel Castro, (filiera marxistă e de domeniul evidenței) conviețuiește paradisiac cu toate felurile și formele de păsărici (și de-acolo, și de-aici, și mai mari, dar și mai mici), păsărica Hrușciov se insinuează sincron cu moda costumului de baie bikini.

Cum mai mult (adică mai puțin) nu se poate, penajul începe să nu mai conteze. Atitudinea da. Postmodernismul face pilaf tendințele cu pretenții de excusivitate, astfel că sfârșitul secolului XX panoramează un întreg amalgam pornitologic – de la prețioasa pasăre-paradis „*voilà mon bijou*“ până la pasărea de curte, scurmătoare, gen „ia d-acilea“, păsăricile ghersuiesc mult și pre limba lor apar și dispar.

Acum lumea e veselă și colorată. Războaiele le amintesc doar bătrânii iar America e-n toate. O vreme nu am înțeles ce atitudine vor să transmită fotografii de la Penthouse (et al.) atunci când își roagă fotomodelele să își arate, anatomic, interiorul păsăricii. Să vezi că n-are cap, gât, labe și organe înăuntru? Îndoi-m-aș. Nu… americanii nu știu de astea. La ei totul e mai simplu. *Image is reality* – și cum imaginea arată o păsărică, realitatea trebuie să spună că păsărica e veselă. Așa că degetele care o lăț-lungesc spun ceva simplu: *keep smiling!*

ÎNTREBĂRI CU OCHII-N Π

1. Oare există Gheață după Marte?
2. Urăsc cultura, dar îi iubesc pe culturiști?
3. Oare fostul județ Trei Scaune se afla pe teritoriul actualelor județe Ilfov și Petrov?
4. De ce n-a pictat nimeni „Boul cu carii“?
5. Oare comuniștii gay vor impune economia planificată din șase în șase ani? Cum se va numi planul?
6. Cine a scris „Caii din Curtea Veche“?
7. Cine a scris „Veghea lui Finnegan din lanul de secară“?
8. Oare teniile au sistem zecimal?
9. Cine este Rod O'Dendron?
10. Nu Robespierre a zis „Fiecare pasăre pe limba ei“?
11. Dacă ești plătit pește, poți cere mărirea peșinului?
12. Dacă nu vrei să faci diabet trebuie să trăiești în Sulina?
13. Oare imnul capitaliștilor este „Multinațională“?
14. Dacă Blaga ar fi fost manelist, l-ar fi chemat Lucian Corola-Minune?
15. Eu cred că Lucian Blaga s-a născut la sat?
16. Există oare o bancă agricolă pe nume „Banca de fermă“?
17. Oare membrii grupării „Foreskinheads“ sunt periculoși?
18. Cine a inventat OK-ul lui Cuza?
19. Oare dacă te duci la Istanbul și te freci puternic la ochi o să vezi bosfeme?
20. Oare Tudor Vladimirescu făcea parte din mișcarea grecească Lefteria? Sau era Falimenteria?
21. Dacă Ion Creangă ar fi fost gay, filmul despre el s-ar fi numit „Un bulgăre de homo“?
22. Oare legionarii cântau evergreenuri?
23. Cine a scris „Leul moldovenesc în iarnă“?
24. De ce număratul oilor înainte de culcare are un efect cioporific?
25. Oare bărbații suferă de *Horror Boui?*
26. De ce nu există cuvântul sceptimism?

27. Cum era? iPod sau iPad îți dau de știre za lucrul turcilor?
28. Ce obții cu patru monede botswaneze de 25 de thebe?
29. De ce o ceapă dintr-aceea care nu ustură nu se numește ceapă plată?
30. Dacă maţul unui cârnat se sparge iar tocătura dinăuntru o iei și o pui într-un alt maţ, se poate spune că primul cârnat s-a reîncârnat?
31. Am descoperit un sătuc Periș în județul Mureș. Oare localnicii îi zic „Micul Periș“?
32. Cine a scris „Adio, bagaje?“.
33. Cine a regizat documentarul „Diavolul tasmanian se hrănește cu panda“?
34. Dacă te uiți la ce fac pruncii de sub lupoaică, te întrebi: nu ar fi trebuit să îi cheme Romumuls și Remuls?
35. Am cumpărat o muză nouă. Are și etichetă. De ce nu scrie data inspirării?
36. Steaua fără nume e imediat după steaua fără prenume sau după cea fără inițiala tatălui?
37. Oare de ce „într-un cuvânt“ nu se scrie „întruncuvânt“?
38. Unde se află Nordanul de Nord?
39. Oare pizza legionară „Majadahonda“ se face cu mozzarela și rozmarin?
40. Recordul Guinness la înghițit dopuri nu ar trebui retras pentru dopaj?
41. Ce vrea să zică dictonul latin „Fără Armata Republicană Irlandeză și atelier“?
42. Oare după sarmalele de Crăciun si Anul nou m-aș putea face las-vegan?
43. Din ce poezie eminesciană e versul „și crapul delfin“?
44. Ce vrea să zică expresia „a bate motanii“?
45. Oare mâncarea mea de suflet e sufleul?
46. Unde este amplasată statuia lui Guvidiu din Constanța?
47. Oare Uma scapă Thurman?
48. De ce mă deconectează să fiu online?
49. Vivat, cresceat, defloreat?
50. De ce Mișcarea Regională CFR nu se numește Garda de Căi Ferate?

51. Când afară temperatura era de minus un grad, oare legionarii cântau „Garda, locotenent-majorul și arhanghelii din cer“?
52. De unde aș putea împrumuta Edgar Papu – „Noua Guinee“?
53. Oare soția mea e antisemită la volan? Ieri, după ce i s-a tăiat calea, a spus „Jipan împuțit!“
54. A văzut cineva documentarul „Diavolul tasmanian se împacă cu prada“?
55. Cine a scris „Albă ca Crăiasa zăpezii“?
56. Cine a scris „Dinamo fără nume“?
57. Oare câte divizii are Papua Noua Guinee?
58. Oare cu ce se ocupă Mișcarea pentru integrare europeană în absolut?
59. Oare de unde aș putea face rost de cartea „Viața mea e un morman – Amintirile unui rugbist“?
60. Oare când se crăpa de ziuă romanii spuneau *Crape diem?*
61. De ce uneori îmi vine să mă strâng de gând?
62. De ce în zilele fără soț soția mea se simte așa… stingheră?
63. De ce nu există în arta decorativă și evreiescuri?
64. Oare florilegiu este ceea ce urmează după rădăcilegiu, tulpinegiu și frunzilegiu? Iar sacrilegiu e la oameni, în zona osului sacru?
65. Oare forfecarii care ajustează tufe și boscheți *(topiary)* plătesc impozit forfetar?
66. Oare unde se poate mânca topping de pizza pe blat?
67. Oare de ce lapona Antigel nu murea de frig?
68. Oare ce naște din PC mouse mănâncă?
69. Cadrilaterul este pământ românesc, dar bulgarii au uzulegumul, sau cum?
70. În ce țară circulă leuro?
71. Dacă sunt implicate patru persoane, cum se numește? Pătrat amoros? Dreptunghi? Romb? Paralelipiped? Pătragon? Sau paralelibidou?
72. Oare domnul Pong, ministrul chinez al sporturilor, a spus „Să facem din tenisul de câmp un sport de masă!“?

73. Oare când o să am un cal o să îl cheme Carbocalm?
74. Unde aș putea găsi romanul „Papillon – Blestemul pământului, blestemul iubirii“?
75. Nu Mihail Sadomasoveanu a scris romanele „Hamul Ancuței și „Butt-plug-ul“?
76. C-așa-i omul de la mare, cum te prinde – copulare?
77. Oare se poate învăța limba poloneză prin vocalize?
78. Oare cine a scris piesa „Așteptându-l pe Go.com“?
79. Oare piramidonul era aspirina vechilor egipteni?
80. Dacă aș înființa o grădină zootanică sau botalogică, oare aș avea și plante ierbivore?
81. Dacă Grădina botanică s-ar uni cu Muzeul Satului, s-ar putea face o grădină etnobotanică?
82. *Philosophum non facit Barbie?*
83. Unde aș putea găsi 6 lozuri din ‘49?
84. Ce vor să spună universitarii americani cu „Publică sau zar?“
85. Marxismul este un fel de *violon d’Engels?*
86. Oare Barbu de la Vrancea era și el manelist?
87. 31 decembrie este ziua în care a murit nemuritorul Gambetta. De ce?
88. Cine a fost Bogdan Petriceicu H_2O?
89. Ce legătură are Sorbona cu Govora?
90. Cine a fost perfidul Albinoni? Un compozitor englez?
91. Recristalizată de masă Jodată sare?
92. Când inundă Gangele, este adevărat că pot fi văzuți o mulțime de hinduși cu pluta?
93. Oare la bătrânețe Einstein s-a internat în spitalul de geniatrie?
94. Ieri am citit Dilema Veche la Vama Veche. De ce m-am simțit de parcă aș fi mâncat piuré în portul Pireu?
95. Păstrăv – *Salma Obtusirostris*. Sardină – *Dussumieria Elopsoides*. Cod – *Erat Demonstrandum?*
96. De ce atunci când mi-e lene stau nemișcat ca un cui într-o căldare?
97. Cine îmi recită și mie o poezie de George Facebook?

98. Azi mi s-a părut că văd în bibliotecă romanul „Străinul“ de Titus Popovici. Era de fapt Camus. *Habent sua fata morgana libelli?*
99. *Ashley Judd to Ashley Judd and Kirsten Dunst to Kirsten Dunst?*
100. Oare relațiile marinarilor cu sirenele se terminau de obicei în coadă de pește?
101. Cine a fost compozitorul Ottorino Laringo Respighi?
102. Hamurile pentru pisici nu ar trebui să se numească de fapt miauri?
103. Cine a scris opera „Omenia“?
104. De ce atunci când privesc „Podul Chatou“ al lui Vlaminck îmi vine să exclam „O, tempera! O Maurice!“?
105. Cu atenția mărită orice fată e mirată?
106. Oare Salman Rushdie știe că *Habent sua Fatwa libelli?*
107. Viața mea e un român?
108. Oare de ce atâția vegetarieni cred cu ardoare în reîncarnare?
109. Oare cum arată gândacul la Hamangia?
110. Oare există polul Orb și polul Surd?

Cuprins

3 CUVÂNTUL AUTORULUI
4 Pix roşu (autopamflet)

7 APROAPE TOTUL DESPRE MUZICĂ
8 Despre interpretarea unor muzici
14 Cursuri de muzică în Basarabia
21 O călătorie prin vestul civilizatic
26 Identitatea muzicalităţii româneşti
33 De ce nu sună bine muzica contemporană
35 Muzici în cheia fă
38 Despre interpretări pasionale
40 Viermuşu' lui Racoviţă
42 O carte despre Saşa Skriabin
46 Improvizaţie despre extaz I
49 Improvizaţie despre extaz II (sau „O lume ca nelumea")
51 Mume, Pelasgii, pietroaie uranice
53 De jale
55 Concempărări miuzic
58 Despre americani şi muzicile lor
61 Un fel de a vorbi şi scrie despre muzică
64 Stilu' pistil
66 Oficiul muzical pentru invenţii şi mărci
69 Animale nervoase
71 Buşteni, iulie '94
74 Iniţiere şi computericid
79 Kitsch ghicitoarea mea
82 Ce muzică ascultă extratereştrii (numai pentru fumători)
86 Stockhausen scrapbook
88 Teleologie muzicală

121 ARTICOLE (2000-2013)
122 Limite ale celui de-al șaptelea simț
129 Muzica, altfel…
136 Timpul tuturor lucrurilor și timpul muzicii
142 Dacă aș fi fost compozitor…
145 Muzică + (tutun & canabis) = *capisci?*

149 INTERVIURI
150 Jonathan D. Kramer
157 Superdirijorul sau simfonismul de laptop
161 Manfred Clynes
164 Dan Dediu

171 APROAPE NIMIC DESPRE MUZICĂ
172 Anonimul bucureștean și ochii care se țin de mână la gerunziu (un șlagăr de exterminare)
176 Dilema pisicii pe care mingiuțele nu au scos-o din canalul de scurgere
179 Eurocafeaua
181 Patafizica lui „Gata!“ (câteva ipostaze)
184 Puțină pornitologie

187 ÎNTREBĂRI CU OCHII-N ∏

193 CUPRINS